ИСКУССТВО КИНО

№1/2 2021 www.kinoart.ru

1/2

«ГОРБАЧЕВ. РАЙ» ВИТАЛИЯ МАНСКОГО__119
АНИМАДОК__239
«ПЕСНИ ЛЕТА». СЦЕНАРИЙ ДМИТРИЯ ДАВЫДОВА__265

ИСКУССТВО КИНО №1/2 2021

ИК90

www.kinoart.ru

ИК90

Кино Якутии_5–69

ИЮЛЬСКИЙ ДОЖДЬ

реж. Марлен Хуциев

в повторном прокате в марте 2021

0+

ИК

Мосфильм

Цифровая реставрация выполнена
ФГУП “Киноконцерн Мосфильм”

ИК90

Стартовая точка для начала 2021 года, по версии «Искусства кино», – Якутия. Самая экзотическая и одновременно самая удивительная кинематография России, о которой остальные регионы страны по-прежнему знают только понаслышке.

Знаменательно, что выпуск номера совпал с победами якутских картин на двух крупнейших отечественных кинофестивалях: «Пугала» Дмитрия Давыдова на «Кинотавре», «Черного снега» Степана Бурнашева – в Выборге. В якутской подборке краткий путеводитель по ярчайшим фильмам и именам за последние десять лет, а также исследования о гранях «аутентичного», о фольклорных, мифологических, театральных, изобразительных источниках «Сахавуда» и «круглый стол» о якутской киноиндустрии. Среди авторов текстов – якутские критики и ученые, дебютирующие на страницах «ИК». Кроме того, создатели первой манги о Якутии рассказывают о своем эксперименте, а соавтор фильма о «шамане-воине» Михаил Башкиров – о том, как сказка в Якутии становится частью реальности. На обложках и в номере – работы якутского фотографа Алексея Васильева, участника многочисленных международных выставок.

По традиции в начале года мы публикуем материалы, посвященные документальному кино. Но поскольку само понятие «документальное» невероятно усложнилось и даже стало полемическим, мы включили исследование о гибридном жанре анимадок.

Кроме рецензий на интересные или самые значимые, на наш взгляд, фильмы главных докфестивалей в этом номере мы публикуем портреты весьма странных, широко известных в узких кругах режиссеров. Знакомство с ними – пионерский шаг журнала навстречу читателям. Итальянец Роберто Минервини работает главным образом в США (его мастер-класс на знаменитом фестивале в чешском городе Йиглаве сопровождает текст об этом авторе). Загадочный Зиг, музыкант, путешественник, фланер, снимает импрессионистские опусы в разных точках земли. Его фильмы изучены на фоне докфильма Светланы Стрельниковой «Легенда о Зигфриде», который снимался на протяжении пятнадцати лет.

Возвращаясь к якутской теме, мы печатаем сценарий новой картины Дмитрия Давыдова – поэтичные и парадоксальные «Песни лета».

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. ЯКУТИЯ

5 АНТОН ДОЛИН
ХРЕБТЫ ИНОГО МИРА
К вопросу о «якутском чуде»

10 САРДААНА САВВИНА
КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ЯКУТСКОГО КИНО

15 **«ПОЛРЕСПУБЛИКИ КИНО СНИМАЕТ, ОСТАЛЬНАЯ ПОЛОВИНА СМОТРИТ»**
«Круглый стол» «ИК»

32 ЛЮБОВЬ БОРИСОВА
ЯКУТСКОЕ КИНО: МАГИЯ И МИФЫ

38 КЭРЭМЭН САТА (ЕКАТЕРИНА РОМАНОВА)
ОКНО ЗЕМЛИ
Мифопоэтический хронотоп якутской визуальности

46 **НОВОЕ ЯКУТСКОЕ КИНО В 12 ФИЛЬМАХ**

70 СВЕТЛАНА РОМАНОВА
ВОЗВРАЩЕНИЕ ВЗГЛЯДА
Экзотичное и аутентичное в якутской культуре

76 ИЯ ПОКАТИЛОВА
ВЕЧНО СУЩЕСТВУЮЩЕЕ ВРЕМЯ
Система искусств в Якутии как дорога к якутскому кино

90 ОКСАНА КУШЛЯЕВА
СЦЕНА ТРЕХ МИРОВ
Современный театр Якутии

95 ЕВГЕНИЙ ФЕДОТОВ
КАК ЯКУТИЯ СТАЛА МАНГОЙ

101 ДМИТРИЙ ЗАМЯТИН
СТРАНА МНОЖЕСТВА МИРОВ

107 МИХАИЛ БАШКИРОВ
ШАМАН И ЕГО АРМИЯ
Заметки на полях фильма об Александре Габышеве

РЕПЕРТУАР

119 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ ИСТОРИЧЕСКОГО ЧЕЛОВЕКА
«Горбачев. Рай», режиссер Виталий Манский

125 НИКИТА КАРЦЕВ
БОЛЬ
«Папа», режиссер Валерия Гай Германика

129 ЮЛИЯ ШАГЕЛЬМАН
НА ТЕПЛОХОДЕ МУЗЫКА ИГРАЕТ
«Горькая любовь», режиссер Ежи Слядковский

135 ЕЖИ СЛЯДКОВСКИЙ:
«...SOCIAL ACTORS...»

136 МАРИНА ДРОЗДОВА
НЕБОСКРЕБЫ ВНУТРЬ
«Гаражане», режиссер Наталья Ефимкина

140 ПЕТР СКОПИН
ПОЭМЫ ПОЛЯРНОЙ НОЧИ
«Чермет», режиссер Николай Н. Викторов

144 ЕЛЕНА СТИШОВА
ГОЛОСА
«Будьте здоровы», режиссер Татьяна Чистова

148 ДЕНИС КАТАЕВ
ЛЮБОВЬ — ЭТО ИМЯ
«Мальчик», режиссер Виталий Акимов

151 ВИТАЛИЙ АКИМОВ:
«НИКАКОЙ ПОДЛИННОСТИ В КИНО БЫТЬ НЕ МОЖЕТ»

153 ПЕТР СКОПИН
ДОМ ЧУДЕС
«Земля голубая, будто апельсин», режиссер Ирина Цилык

157 КРИСТИНА МАТВИЕНКО
ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ
«Тени твоего детства», режиссер Михаил Горобчук

159 АЛЕКСЕЙ АРТАМОНОВ
МИСТЕРИЯ
«Прощание», режиссер Генрих Игнатов

164 ПАВЕЛ ПЕЧЕНКИН:
«ЛИЦО КРУПНЫМ ПЛАНОМ»
Беседу ведет Сергей Сычев

ИМЕНА

175 АЛЕКСЕЙ ФИЛИППОВ
ДУША
«Легенда о Зигфриде», режиссер Светлана Стрельникова

181 АННА ФИЛИППОВА
SEX, DRUGS AND GUNS
Портрет режиссера Роберто Минервини

185 РОБЕРТО МИНЕРВИНИ:
«СНИМАТЬ ФИЛЬМЫ — ЭТО ГЕРИЛЬЯ...»

189 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
БЕН РИВЕРС. ИСКУССТВО УТОПИИ

РЕПЕРТУАР

199 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
ТОСКА ПО ВЕРЕ
«Вера», режиссер Валентина Педичини

204 АЛЕКСАНДРА ШАПОВАЛ
(НА)ПРОТИВ ХИЩНИКА
«Пойманы в сети», режиссеры Барбора Халупова, Вит Клусак

210 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
ТЕЛЕФОН
«Спой мне песню», режиссер Тома Бальмес

216 КРИСТИНА МАТВИЕНКО
НИКТО НЕ ХОТЕЛ УМИРАТЬ
«Король круиза», режиссер Софи Дрос

219 АЛЕКСАНДРА ШАПОВАЛ
Я/МЫ КОСМОС
«Фантастика», режиссер Майя Блофилд

225 АНДРЕЙ КАРТАШОВ
ДЕВОЧКА И СТРАХ
«Люблю, скучаю, надеюсь увидеть тебя до своей смерти», режиссер Эва Марие Рёдбро

228 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
ОТГОЛОСКИ
«Ноктюрн», режиссер Джанфранко Рози

231 ДЖАНФРАНКО РОЗИ
ПЕРЕМЕЩЕННЫЕ ЛИЦА
Беседу ведет Антон Долин

РАЗБОРЫ

239 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
НЕКТО АНИМАДОК

ЧТЕНИЕ

265 ДМИТРИЙ ДАВЫДОВ
ПЕСНИ ЛЕТА

294 SUMMARY

Антон Долин

ХРЕБТЫ ИНОГО МИРА

К вопросу о «якутском чуде»

Фото Антона Долина

Последним крупным международным кинособытием перед глобальным локдауном в 2020-м стал Берлинале: в первые дни фестиваля о «новом вирусе» говорили без большого страха и интереса, к его финалу настроения вскрутились до панических. Но лично для меня, так вышло, точка перед полугодом вынужденного затворничества была поставлена неделей позже. Весь мир уже сидел взаперти, а я отправился на край России – в Якутию, где вопреки всему должен был состояться международный кинофестиваль (на нем мне полагалось прочитать лекцию, не вспомню уже о чем). На правах гостя я прибыл накануне открытия. Не успел опомниться от перемены температур и разницы временны́х поясов, как отправился с гостеприимными хозяевами фестиваля аж к самым Ленским столбам – заповедным местам народа саха. Впечатление было сногсшибательным. Дорогого стоило одно только путешествие на джипе по мистически голубому льду сакральной реки (на обратном пути машину занесло, мы попали в небольшую аварию, что добавило сильных ощущений). Приближение горных хребтов причудливой формы, напоминающих древнюю крепостную стену, будто медленным зумом оказывало гипнотическое воздействие. Восхождение на них казалось актом таинственной инициации.

А на следующий день объявили, что из-за эпидемии ковида-19 фестиваль все-таки отменяется: в республике отыскали первые случаи заражения. И мы полетели обратно. Вместо кино в памяти остались Ленские столбы.

Якуты с гордостью, ничуть не омраченной иронией, показывают инстаграм-аккаунт кого-то из «Игры престолов» с эффектной фотографией Ленских столбов и подписью «Стена существует!». Мириады лайков

и восторженных комментариев. Не обидное ли сравнение? Ведь в культовом сериале Стена отделяет цивилизованный мир от вечной мерзлоты, где обитают Одичалые в звериных шкурах, живые мертвецы да потомки детей леса – древнейшей расы выдуманного мира. Но якуты не прочь быть детьми леса нашей системы координат. Здесь в самом деле живо язычество, практикуются шаманизм и мастерство сказителей-олонхосутов, практически все верят в бытовую магию. Да и одичалыми им быть не зазорно – в их дикарстве больше свободы и честности, чем в византийских замашках жителей «большой земли». Что до мертвецов, то в своей старинной культуре якуты живее всех живых.

Моя первая ассоциация при виде Ленских столбов была иной: я вспомнил «Хребты безумия» Лавкрафта. Еще обиднее. Родоначальник американского хоррора посылал своих героев-исследователей к северному краю мира, где те, проникнув в нехоженые туннели далеких гор, обнаруживали следы спящей (но готовой к пробуждению) цивилизации, нечеловеческой и дочеловеческой – хищной, жуткой и опасной. Лавкрафт одновременно был пионером научно-фантастической мысли, посмевшим поставить под сомнение прогрессистский антропоцентризм, и отцом всяческой ксенофобии. Его нынешние интерпретаторы, среди которых Стивен Кинг и Гильермо дель Торо, давно задаются вопросом о том, какой выглядела бы та же история, будь она рассказана не испуганными людьми, а теми самыми Иными?

Для России сегодня якутская культура и самая яркая, а также обсуждаемая ее ипостась последнего десятилетия: якутское кино позволяет услышать голос Иного и увидеть мир его глазами. Отказаться от высокомерия «цивилизованного» пришельца, отвергнуть привычную колониальную перспективу, забыть о правилах хорошего тона и правильного вкуса, столь часто диктующих наши оценки (порой незаметно для нас самих). Именно к этому призывают поразительно многочисленные и разножанровые фильмы, которые ежегодно производятся и массово потребляются в Якутии.

2020 год, во всем мире запомнившийся остановкой кинематографа и вынужденным застоем, для якутского кино стал поворотным. Будто компенсируя отмену фестиваля в марте, два крупнейших федеральных кинофестиваля отдали главные призы якутским картинам. На сочинском «Кинотавре», проведенном с опозданием относительно привычного графика осенью, впервые за всю историю в конкурсе оказался фильм из Якутии – «Пугало» Дмитрия Давыдова. Под звук оваций он увез на родину Гран-при и приз за лучшую женскую роль для певицы Валентины Романовой-Чыскыырай. На выборгском «Окне в Европу» победил триллер Степана Бурнашева «Черный снег». И сложная метафизическая притча Давыдова о сельской знахарке, и радикальный боди-хоррор Бурнашева о попавшем в зимнюю ловушку дальнобойщике глубоко впечатлили публику и жюри, которые, как выяснилось в тот же момент, прежде практически не были знакомы с якутским кинематографом.

Несколько лет назад под впечатлением от очередной поездки в Якутск и новой порции саха-фильмов я сформулировал в фейсбуке десять принципов, отличающих якутский кинематограф от остального российского. Перечень стал вирусным и многократно цитировался якутами. Позволю себе повторить его здесь, иногда дополняя новыми комментариями.

1. Свой культурный код. Язык, традиции, костюм, пейзаж, история, четко понятные и известные каждому, кто живет на этой земле. Они – основа для каждого фильма, который снимается в Якутии, вне зависимости от его жанра и предполагаемой аудитории.

2. Отсутствие идеологии. Кино идет снизу, а не сверху. Никаких прописанных установок, спущенных сверху или интуитивно считанных, ни в одной картине нет. Возможно, это правило дает сбой в случае с заказными фильмами на национально-историческую тему, но и тогда совпадает не с общероссийским неписаным кодексом государственнического патриотизма, а с характерным для азиатских кинематографий желанием противопоставить сильнейшей мифологии иудеохристианского мира альтернативу (такого рода проекты встречаются повсюду – от Казахстана до Китая, от Индонезии до Таиланда).

3. Связь со зрителем. Единственный заказчик каждого фильма, экспериментального или жанрового, – зритель. Ни одна картина не снимается для В.В.Путина, Минкульта, Канн, «Оскара», продюсера или себя любимого (даже типичный для артхауса нарциссизм здесь встречается крайне редко). Только для публики. Которая рада за это платить. У якутского кино есть зритель – это главная его особенность и высшая награда.

4. Нестяжательство. Фильмы не делаются, чтобы украсть или даже заработать. Деньги – средство, а не цель. Если можно обойтись меньшими деньгами, якутский режиссер/продюсер будет этому только рад. За мизерным исключением бюджеты якутского кино несопоставимы с бюджетами фильмов, которые делаются в других городах и республиках России.

5. Непрофессионализм. Якутский кинематограф совсем молодой. Кино в республике увлечены почти все, а настоящих профессионалов мало. И это не проблема. Любители (будь то актеры, продюсеры или режиссеры) уважаемы и привечаемы не меньше, чем те, у кого есть диплом ВГИКа. Здесь, увы, надо сделать поправку: ощущение «любительского» фильма – главное препятствие для серьезного отношения к якутскому кино со стороны так называемого экспертного сообщества в России и мире. Одновременно с этим подтягивание к принятым стандартам чревато потерей самобытности. Этот парадокс вряд ли разрешим.

6. Готовность учиться. Существенное дополнение к предыдущему пункту. Якуты обожают осваивать в искусстве новые территории, жанры, типы высказывания. Перенимать чужой опыт, даже не имея для

этого технических средств, – их любимое дело. А все потому, что они любят смотреть не только собственные фильмы и умеют ценить чужие.

7. Неиерархичность. Для якутов не существует «низких» и «высоких» жанров или видов кино. Есть фильмы более широкого и более узкого проката, это технический показатель, не более. Количественный и никогда не качественный. Создатели блокбастеров не смотрят свысока на тех, кто тратит силы на создание экспериментальных микробюджетных фильмов, но и их никто не считает продавшими душу ремесленниками.

8. Неформатность. Старик из деревни или прыщавый подросток может стать главным героем картины, ему не надо быть накачанным, модным, гламурным, красивым. И авторы, и публика готовы увидеть в старике или подростке (толстяке, очкарике, в ком угодно) заслуживающего эмпатии субъекта, если в нем есть человеческое достоинство. Принятая в якутском обществе патриархально-маскулинная семейная модель, конечно, препятствует полному равенству мужчин и женщин в кинематографе, но и этот дисбаланс постепенно исправляется.

9. Незвездность. Якутское кино горизонтально, никакой четкой системы «главных» или «самых успешных» там нет. Свою важную роль в этом играет установка на непрофессионализм. Население Республики Саха невелико – возможно, дело еще и в этом: огромная дистанция между звездой и зрителем непредставима.

10. Солидарность. Якуты болеют за своих. Стоит одной картине собрать большие деньги в прокате, попасть на фестиваль или победить там, как якуты дружным хором начинают друг друга поздравлять. Победа каждого – общая победа. Этот пункт иногда кажется самым невероятным – во всяком случае, для России.

Конечно, вышеизложенные тезисы схематичны и не универсальны в полной мере, но общую картину «Сахавуда» описывают вполне точно. Тем не менее ни эти десять пунктов, ни высокие художественные достоинства многих якутских картин не могут помочь сломать пресловутую Стену, разрушить барьер недоверия между мейнстримным (даже интеллигентным) зрителем и «экзотическим» кинематографом, по-прежнему пользующимся спросом прежде всего на малой родине.

Ключевой проблемой здесь остаются непреодолимые имперские комплексы – иррациональное чувство превосходства центра (где снимается большая часть российского кино) над окраиной, тем более столь отдаленной. Оно усугубляется неотрефлексированным расизмом по отношению к немногочисленным народам, их культуре и даже языку, который опознается как «варварский» не в последнюю очередь из-за обильного использования русских слов. Зрители, уже морально готовые воспринимать кино из Кореи или даже Таиланда, не говоря об относительно привычных Китае или Японии, не пойдут по доброй воле на якутский фильм. Есть и более глубинная причина разрыва, не позволяющего якутскому кинематографу выйти за нынешние

географические пределы: его полуосознанная мимикрия под чужие образцы, попытка замаскировать свою инаковость, ощущаемая фестивальными отборщиками и критиками как признание собственной слабости и вторичности. Помочь здесь может только системный анализ, лишенный высокомерия и свободный от штампов «культурного стандарта», все более эфемерного с каждым годом.

Начав с метафоры горы, на ней я хотел бы и закончить статью. В 2006 году, на заре нынешнего якутского кино, в рамках монументального анимационного проекта «Гора самоцветов», призванного живописать разнообразие фольклора народов России, был выпущен рисованный мультфильм Натальи Березовой «Непослушный медвежонок», основанный на якутской сказке. Ее сюжет знаменателен. Медвежонок с наступлением весны пытается понять, кто он такой, и последовательно копирует евражку (то есть суслика), оленя и утку, лишь после этого принимая решение стать медведем. Кажется, сегодня якутское кино все еще находится в положении героя этой сказки, имитируя чужие модели и не до конца принимая – во всяком случае, не научившись еще применять его в полной мере – свое неповторимое своеобразие. То самое, которое с нашей колокольни (или назовем ее горой?) видится инаковостью. ◆

Фото Антона Долина

Сардаана Саввина

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ЯКУТСКОГО КИНО

Сардаана Саввина – кинопродюсер. С 2010 года занимается продвижением якутского кино на российские и международные кинофестивали. Организатор Якутского киноклуба. В настоящее время работает в ГНК «Сахафильм».

Первые опыты демонстрации кино в Якутске относятся к концу 1911 года, а регулярные сеансы фильмов стали осуществляться с 1912-го благодаря предпринимателям В.П.Приютову и П.И.Никулину. Известно, что впервые киносъемки были осуществлены французской группой в 1913 году. Сюжетом послужили археологические раскопки под Якутском. Судьба этих кадров до сих пор неизвестна. В августе 1928-го жители Якутска увидели в кинозале кадры видов города, снятые кинолюбителем Я.С.Шмаковым в 1927 году. В начале 1930-х в Якутии работала крупная экспедиция советских кинематографистов – киносъемочная группа «Востоккино» в составе В.Блувштейна, Я.Светозарова, Н.Привезенцева. Целью их командировки в 1931 году была постановка полнометражного фильма о жизни республики. В эти годы был заложен фундамент кино Якутии.

«Советская Якутия» (1948) – первый полнометражный документальный фильм иркутских кинематографистов. Регулярные съемки происходят с начала 60-х годов с открытием кинокорпункта Иркутской Восточно-Сибирской студии кинохроники, где работает первый якутский профессиональный кинооператор Никандр Саввинов, снявший более пятисот сюжетов и более двадцати документальных фильмов. Позднее с ним работали кинооператоры Николай Сантаев и Семен Васильев, внесшие немалый вклад в создание кинолетописи Якутии.

Первым якутским актером стал студент театральной студии Никон Табунасов, сыгравший в 1935 году роль молодого Чукчи в фильме Александра Довженко «Аэроград» («Мосфильм»). Затем артист театра Петр Решетников снялся в фильме Адольфа Бергункера «Следы на снегу» (1955, «Ленфильм»). В разные годы играли в кино Спартак Федотов, Афанасий Федоров,

Христофор Максимов, Спиридон Григорьев, Виктор Саввин, Наталья Христофорова. Народный артист СССР Дмитрий Ходулов и актер Анатолий Васильев снимались в «Тайне предков» (1972). В картине «Срочно… Секретно… Губчека» (1982) успешно выступили Степан Емельянов, Афанасий Федоров. Роль Абакаяды в «Семене Дежневе» исполнила Маргарита Борисова. Спартак Федотов снимался во французско-российском фильме «Шаман» (1996). Так в Якутии появляются свои киноартисты.

В годы советской власти вплоть до 1990-х в Якутии не было своего национального кинематографа, но система кинопроката и показа была самой развитой не только на Дальнем Востоке, но и в РСФСР в целом. В 1987-м республиканская кинопрокатная организация имела в своем фонде свыше 22 тысяч копий полнометражных игровых фильмов. В годы перестройки произошел полный обвал отечественного кинопроката.

В это время первый профессиональный кинорежиссер Якутии Алексей Романов выступает инициатором и организатором творческого объединения «Северфильм». Поскольку возможности кинопроката якутских фильмов не было, а национальное телевидение, возникшее в начале 1960-х, было достаточно развитым, то первые якутские картины транслировались именно по телевидению. Известны и популярны такие телевизионные фильмы, как «Сэттээх сир» (режиссер Эллэй Иванов) и «Сайылык» (режиссер Анатолий Васильев). О первых шагах якутского кино рассказывает кинорежиссер Никита Аржаков: «Еще задолго до создания “Сахафильма”, в 1984 году Алексей Романов снял короткометражный фильм “Жизнь”. Его киноленту “Мааппа” принято считать первой картиной на якутском языке. Также ему принадлежит художественно-этнографический фильм “Орто дойду”. Семен Ермолаев снял свой первый телефильм “Старая игрушка” в 1985 году. Вспомним также телефильмы “Сайылык” и “Охоноон” Анатолия Васильева, “Ол сайын” Вячеслава Семенова, “Телеруйуу” Геннадия Багынанова. Именно они заложили фундамент якутского кино».

23 июня 1992 года, исходя из «необходимости пропаганды нравственных, эстетических ценностей и идеалов, повышения роли киноискусства в духовном возрождении народов РС(Я)», по указу Президента Республики Саха Михаила Николаева была создана государственная национальная кинокомпания «Сахафильм». Кадровый вопрос решался на правительственном уровне: за счет бюджета республики на учебу в центральные киновузы (ВГИК, Высшие курсы сценаристов и режиссеров, Санкт-Петербургский университет кино и телевидения) стали направляться студенты из Якутии, которые по возвращении начали активно работать в кино. Если в союзных республиках киностудии закрывались одна за другой, то в Якутии образование «Сахафильма» стало толчком в развитии национального кино.

В 1990-е, с получением суверенитета республики, остро встал вопрос возрождения самосознания и самоидентификации народа.

К этому моменту массовое советское образование, основанное на русском языке, почти вытеснило другие национальные языки из обихода. Якутский язык, а с ним и культура могли исчезнуть. Перед новоиспеченными кинематографистами остро стояла задача выбора актуальных тем, волнующих общество в то переломное время.

С момента создания «Сахафильм» выполняет заказ правительства республики, снимая и документальные, и игровые картины – художественно-этнографические и научно-популярные, экранизации классиков якутской литературы, фильмы, посвященные событиям Великой Отечественной войны и другим историческим вехам.

В 2003-м в республиканский прокат выходит и успешно собирает кассу «Любовь моя» Сергея Потапова. Собственно, в то время кинопрокат якутского кино по факту – это всего три кинотеатра в Якутске и два кинозала компании «Сахафильм». Тем не менее интерес публики к национальным фильмам был высок, их мизерные бюджеты окупались, что и послужило появлению небольших независимых киностудий.

Одной из первых стал «Алмазфильм», созданный при кинотеатре «Центральный» под руководством Александра Данилова. Здесь выходят комедия «Куот» (режиссер Константин Барашков) и фильм ужасов «Тропа смерти» (режиссер Анатолий Сергеев). Таким образом, происходит смена заказчика, а с ним целей и задач кинопроизводства. Новые продюсеры и новые студии ставили целью коммерческий успех фильма и делали ставку на зрительское кино и развлекательные жанры.

На сцену выходит плеяда молодых актеров, окончивших Щепкинское училище в Москве. Среди них Дмитрий Шадрин и Алексей Егоров, ставшие основателями творческого объединения «Детсат» (от «Дети саха-театра»), до сих пор активно снимают и продюсируют кино. Успешна франшиза «Кэскил», где главный герой – полюбившийся зрителям простодушный парень Кэскил в исполнении Михаила Борисова, все время попадает в нелепые ситуации со своим непутевым другом Витьком («Кэскил», 2006; «Кэскил 2: Матч-реванш», 2009; «Кэскил 3: Битва за наследство», 2013). Еще один пример популярной франшизы – «Герои: Битва за кубок» (2011); «Герои 2: Турнир скорпиона» (2012) режиссеров Василия Булатова и Евгения Пивоварова. По сюжету деревенские ребята, выросшие на видеофильмах, воображают себя героями любимых картин. Они берут себе прозвища Джеки Чан, Боло Енг, Sub Zero, Скорпион и тренируются в восточных единоборствах.

В то время пока независимые компании занимались освоением различных жанров, вся господдержка была направлена на самый амбициозный проект в истории якутского кино «Тайна Чингис Хаана» (2009) Андрея Борисова. Это масштабный исторический фильм, съемки которого проходили не только в Якутии, но и в Монголии, Туве. Его бюджет – 10 миллионов долларов, тогда как бюджет среднестатистического якутского фильма редко достигал одного миллиона рублей. Это первый фильм, вышедший в прокат за пределами республики. К сожалению, возложенных надежд он не оправдал и не окупил затрат на

производство. Зато якутские кинематографисты получили возможность поработать на действительно крупном проекте и набраться опыта.

В 2011 году вышел первый фильм, снятый на цифровой фотоаппарат (dslr), – «Покидая благоухающую гавань» (режиссер Сюзанна Ооржак). Качество цифровой съемки заметно отличалось от изображения с видеокамер, на которые снимали прежде. Доступность dslr вызвала новый всплеск независимого производства. Начали появляться новые имена кинорежиссеров-самоучек, и в период 2012–2014-х на экраны республики выходит наибольшее количество игровых фильмов.

За последние десять лет якутские режиссеры продолжают осваивать новые жанры. Например, в жанре комедии наиболее известны фильмы т/о «Детсат» режиссеров Романа Дорофеева, Дмитрия Шадрина и Алексея Егорова («В поисках радости», «Вольные бootуры», «Эрчим и Ким», «Юбилей», «Гектар» и другие), Аркадия Новикова («Давлят»), Василия Булатова («Герои», ситком «Дни нашей жизни»), Владимира Мункуева («Чувак»), Романа Дорофеева («Поспешивший»). Среди драм – работы Никиты Аржакова («Черная маска», «Снайпер Саха», «Журавли над Ильменем», «Дивная пора», «Тыгын Дархан»), Вячеслава Семенова («Мотуо», «Рыбак», «То лето»), Степана Бурнашева («Беглый», «Другая жизнь»), Эдуарда Новикова («Посланник небес») и Алексея Амбросьева («Заблудившиеся»). Социальные драмы – «Сэмэнчик» Марины Калининой, «Улыбнись» (т/о «Детсат»), «Костер на ветру» Дмитрия Давыдова; мелодрамы – «Первая любовь» Степана Бурнашева, «Мотылек» Вячеслава Семенова, «Берег надежды» Руслана Тараховского. Популярны триллеры и хорроры: «Долина» Анатолия Васильева, «Проклятая земля» Эллэя Иванова, «Якутск параллельный», Марины Калининой, «Наахара» Константина Тимофеева, «Тропа смерти» Анатолия Сергеева, «Любовь, ставшая туманом», «Крик чайки» Аркадия Новикова, «Трясина», «Нечисть», «Республика Z», «Черный снег» Степана Бурнашева, «Проклятый хомус» Петра Хики и другие.

Существуют и фильмы в жанре фэнтези: «Покуда будет ветер…» (режиссер Сергей Потапов), «Чысхаан» (режиссер Данил Осипов), «Волшебный звук» (режиссер Алексей Амбросьев), «Бэйбэрикээн» (режиссер Константин Тимофеев) – и фантастики: «2053» (режиссер Василий Булатов), «Последний день» (режиссер Степан Бурнашев).

Представители авторского кино – Прокопий Ноговицын («Мальчик и озеро», «Буор кут», «Мас ат»), Сергей Потапов («Любовь моя», «Дыши», «Подснежники», «Дойду», «Бог Дёсёгёй»), Михаил Лукачевский («Предчувствие», «Дорога», «Белый день», «Неразгаданная любовь»), Дмитрий Давыдов («Костер на ветру», «Нет Бога кроме меня», «Пугало»), Татьяна Эверстова («Его дочь», «Замыкание»), Эдуард Новиков («Царь-птица»), Любовь Борисова («Надо мною солнце не садится»).

В 2011 году прошел первый республиканский кинофестиваль «Кино Арктики», который впоследствии, с 2013 года, перерос в ежегодный Якутский МКФ.

В декабре 2012 года создано сообщество независимых кинематографистов «Якутский киноклуб». Его организаторы – продюсер Сардаана Саввина и режиссер Любовь Борисова. Задачи сообщества сформулированы как консолидация прежде разрозненных независимых кинематографистов, а также популяризация и продвижение якутского кино. В рамках киноклуба происходят сеансы и обсуждение новинок и ретроспектив якутского кино совместно с авторами. Были организованы и специальные показы: в 2016 году в Татарстане, Тыве, в Синематеке Сеула; в 2017-м – в рамках программы Native Берлинского фестиваля; в специальной программе-фокусе из двенадцати фильмов Sakha Cinema: The World of Mysterious Nature and Myths на Пусанском МКФ в Южной Корее; в 2018-м – в программе показов в Эстонии; в 2019-м – в рамках МКФ Skabmagovat в Финляндии.

Похоже, что период с 2018 по 2020 год станет значимой вехой в истории якутского кинематографа. Фильмы из нашего дальнего региона пробились в конкурсы престижных отечественных и зарубежных фестивалей. На 40-м Московском МКФ (2018) «Царь-птица» Эдуарда Новикова завоевала Гран-при «Золотой Святой Георгий». Фильм собрал множество и других наград, включая призы от FIPRESCI и NETPAC, номинацию на Asia-Pacific Screen Awards и др. В следующем, 2019 году кинокомпания «Сахафильм» вновь приняла участие в конкурсе Московского МКФ с дебютной картиной Любови Борисовой «Надо мною солнце не садится». Фильм получил приз зрительских симпатий ММКФ, призы Шанхайского МКФ, МКФ в Коттбусе, награды FIPRESCI и NETPAC, номинацию на APSA и т.д. Прошедший 2020-й стал триумфальным для режиссера Дмитрия Давыдова. Его третья полнометражная картина «Пугало» получила Гран-при, приз за лучшую женскую роль и приз кинокритиков кинофестиваля «Кинотавр». И под конец 2020-го фильм «Хара хаар» («Черный снег») Степана Бурнашева награжден Гран-при российского кинофестиваля «Окно в Европу». ◆

«ПОЛРЕСПУБЛИКИ КИНО СНИМАЕТ, ОСТАЛЬНАЯ ПОЛОВИНА СМОТРИТ»

«Круглый стол» «ИК»

В дискуссии участвуют **Марианна Сизгэн**, продюсер («Мой убийца»); **Степан Портнягин**, продюсер («Агент Мамбо»); **Петр Чиряев**, директор республиканской кинотеатральной сети; **Георгий Николаев**, букер, заместитель директора МАУ кинотеатр «Лена»; **Альбина Данилова**, журналист. Модератор – **Владимир Кочарян**.

Владимир Кочарян. Начну издалека – с нулевых годов и с двух фильмов, которые, как мне кажется, стали толчком для всего этого уникального якутского движения: «Тайна Чингис Хаана» Андрея Борисова и «Тропа смерти» Анатолия Сергеева. Полулюбительский дебют Сергеева в жанре хоррора был первым фильмом, который использовал коммерческие механизмы маркетинга. А «Тайна Чингис Хаана» стала неожиданным рывком, может быть, слегка поспешным, в сторону исторических блокбастеров с огромным бюджетом. Как в Якутии воспринимался промежуток между 2003-м и 2006-м годами?

Альбина Данилова. «Тропа смерти» – первый якутский фильм ужасов, до этого наши режиссеры на «вы» обращались с таким жанром, особенно если это касалось этноужастика. Анатолий Сергеев храбро взялся за него. Не будем сейчас анализировать фильм. Мне очень понравились коммерческие принципы его продвижения. В то время даже люди, далекие от кино, были удивлены, когда на улицах города и на остановках стали появляться листовочки с фотографией пропавшего парня из фильма. Мы приняли это за чистую монету: казалось, реальный парень пропал, хоть и очень похожий на актера русского драмтеатра. Это был сильный маркетинговый ход, я сама повелась, подумала, что кто-то действительно пропал без вести. Хотя о том, что этот фильм снимается, знали многие и ждали его.

Марианна Сизгэн. Помню фото этого парня даже на городских мусорных ведрах. Вначале хоть и настороженно, но веришь. И только позже понимаешь, что это мощная реклама. Причем не супердорогая, а на обычных листах А4. Ее распечатали и везде расклеили, она бросалась в глаза, ее было очень много. Потом начинаешь психовать, думать: «Схожу-ка на этот фильм». Все в городе были в курсе. Многих эта реклама возмущала. Тем не менее на фильм люди пошли.

Степан Портнягин. Я в то время был еще студентом, от кино далеким. Тогда интернет был развит слабо, не было социальных сетей. Основная информация у нас была на радио, на единственном канале «НВК Саха» и в газете «Якутск вечерний». Там и вышла статья о пропаже парня. И потом, после недельного, что ли, проката, пошли новые заголовки: «Впервые фильм заработал миллион рублей». Всем стало интересно, все об этом заговорили. Я фильм до сих пор так и не посмотрел, но ситуацию помню.

Марианна Сизгэн. Я ходила на премьеру в Русском театре. Показ прерывался два или три раза.

Владимир Кочарян. Я тоже там был.

Георгий Николаев. Такой нарядно оформленной премьеры не было никогда прежде.

Альбина Данилова. Красная дорожка!

Георгий Николаев. Бюджет премьеры был больше бюджета самого фильма. Были приглашены и специальные люди, которые пугали зрителей, было роскошное угощение. Подобного зрелища и шикарного приема ни до, ни после мы не видели. Поверьте. В конце 90-х, задолго до проката этой картины, в кинотеатрах шли фильмы, на которые публика не обращала такого огромного внимания. Да, на все сеансы билеты распродавались. Но в случае с «Тропой смерти» все мы были в шоке от того, что теперь якутский фильм может вызвать такой интерес.

Владимир Кочарян. Именно эти две картины стали – каждая по-своему – локомотивами проката. «Тайна Чингис Хаана» вызвала разноречивые отзывы. Но все-таки это первый большой якутский блокбастер, его технического качества пока ни один якутский фильм не достиг по объему съемок, команды, количеству участников. Как на вас, молодых кинематографистов, повлиял этот проект?

Марианна Сизгэн. Помню рекламу и «Тайны Чингис Хаана». Это был 2010 год, мы уехали снимать свою первую картину «Покидая благоухающую гавань». Промо у них было очень классное. Уже не такое топорное, местечковое, а дорогое, грамотное и задействованное повсюду, начиная с постеров и заканчивая пафосным трейлером. Что я думала? «Вау! Наверное, это будет самый крутой фильм. Я так хочу его посмотреть!» Хотя купила билет только через неделю после премьеры.

Георгий Николаев. У «Чингис Хаана» еще была большая, красивая и мощная реклама на федеральном уровне. На российском кинорынке был стенд, картину представлял «Каропрокат». На кинорынок привозили настоящие бриллианты, с двойной охраной, всё перекрывали.

Петр Чиряев. Потрясающее, огромное влияние оказывал на всех Андрей Борисов[1]. В том числе и на развитие нашей кинопрокатной сети. Я занялся кинематографом лет семь назад с его подачи. У Андрея Саввича появилась идея показывать кино во всех населенных пунктах республики. Человек, который погрузился в производство фильмов и прокат, был заинтересован в том, чтобы каждый житель республики имел доступ к произведениям наших кинематографистов. «Чингис Хаан»… Даже если по его поводу в целом и его художественного решения мнения были разные, то фильм внес действительно огромный вклад в развитие якутского кино. Не говорю уж о том, что наши кинематографисты не умели пользоваться хлопушками, не было профессиональных звуковиков, операторов нормальных. Они все натаскались на производстве этого масштабнейшего проекта.

Степан Портнягин. Да-да, то был всплеск для всех. И главное, для обновления базы «Сахафильма», где появилась новая аппаратура. После «Чингис Хаана» все начали брать оттуда в аренду камеры, рельсы, свет.

Альбина Данилова. Это была не только профессиональная, но еще и духовная школа. Этот экологический фильм снимался в сакральных местах, на Алтае, в пустыне Гоби, в Кабардино-Балкарии, в Бурятии, Туве. Неоценимый вклад для духовного роста любого кинематографиста, будь то осветитель или исполнитель главной роли.

Владимир Кочарян. Что стало причиной такой популярности якутского кино в кинотеатрах Якутии? Ведь дело же не только в патриотизме, языке, в желании смотреть именно свое.

Георгий Николаев. Наверное, один из критериев успеха – патриотизм. На экране появились знакомые, соседи по двору, друзья из школы. Они говорили на своем языке, и это было на большом экране! Все начали об этом трубить, участвовать в обсуждениях, все были рады поддержать людей, которые снимают такие фильмы. Тогда не было специальных «окошек» для якутского кино, прокатывались хорошие голливудские и российские картины. Но мы дали возможность нашим друзьям и коллегам-кинематографистам показать свое творчество на экране. Постоянно устраивали большие приемы, премьеры, и людям это очень нравилось, у нас выход нового фильма превращался в праздник. Это поддержали и пресса, и местное телевидение, и радио, в газетах печаталось много статей. Все в республике стали фанатами национального кино.

Думаю, это только начало. Все лучшее впереди. В других регионах, куда ни приедешь, все об этом спрашивают. Хочу посоветовать своим коллегам обязательно общаться с людьми, которые снимают в регионах, делятся своими идеями. Все начинается со случайных разговоров и встреч. Раньше про бюджет вообще не говорилось. Теперь постепенно складывается индустрия развлечений, появляются новые талантливые ребята: артисты, операторы, специалисты по звуку, хорошие монтажеры.

Владимир Кочарян. Вы работаете с якутскими регионами, где живут люди, которые иногда не говорят по-русски? Либо русский не является

1. Министр культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия) с 1990 по 2014 год. – *Прим. ред.*

основным бытовым языком. Отношение в глубинке к национальному кинематографу такое же, как и в центре, или там совершенно другая потребность в собственной культуре?

Петр Чиряев. В селах посещаемость якутского кино на душу населения в несколько раз выше, чем в крупных городах. Это абсолютно точно. Если обратиться к статистике, то, наверное, популярность нашего кино в селах превышает популярность голливудских фильмов, даже очень громких. Вообще, у меня есть ответ на вопрос, почему якутское кино стало популярно. Во-первых, климат: нам нужно постоянно находиться в тепле. В селах и маленьких населенных пунктах это особенно заметно, молодежь собирается либо в увеселительных заведениях, либо в кинотеатрах. Другого не дано. Посещаемость кинотеатров выросла. Во-вторых, якуты, наверное, как все малые нации, пытаются объединиться, сплотиться. Есть востребованность социализации. Люди встречаются в одном помещении, сопереживают героям фильмов. Жители крупных городов стараются друг от друга отстраниться, а у нас, наоборот, собраться в одном месте.

Владимир Кочарян. У вас есть ощущение, что аудитория ждет именно якутское кино, что она более лояльна «своим», чем в России? Легче ли вам от этого работается, меняет ли это вообще взгляд на процесс?

Марианна Сизгэн. Я точно знаю, что от якутского зрителя идет запрос: он хочет смотреть фильмы на своем языке. И я ему даю эту возможность. Плюс он хочет смотреть именно жанровое кино. Территориально мы очень далеки от центра, и это тоже важно: нам друг с другом гораздо интереснее и привычнее иметь дело. А еще я считаю, что это национальная черта, ведь в старину люди собирались у камелька, олонхосуты рассказывали им истории. Это на генном уровне, возможно, нам как-то передалось.

Степан Портнягин. Я тоже так думаю. Это ведь для нас знакомые лица: наши актеры и тем более мы, вайнеры, ребята, которые в социальных сетях постоянно мелькают. Второе – наш язык. Всегда интересно какой-то голливудский сюжет на родном языке увидеть – боевик или криминальную комедию. И третье – это сплоченность. Нас, якутов, где-то 500 тысяч человек. Поэтому всегда как будто смотришь на своего родственника на экране, переживаешь за него. Нас мало, поэтому тебя все равно кто-то узнает: «Ты же парень из моего района, вместе в школе учились». По поводу выбора жанра: когда мы с ребятами собираемся, думаем, на какую тему снять фильм, мы ориентируемся на молодежь, это самая сила. Те, кто ходит в кино, – это люди от семи лет до сорока. Зрителями «Агента Мамбо» в основном была молодежь. Хотя не только. Заказал я такси, водитель сразу узнал меня, как только я в машину сел, и говорит: «Вы классный фильм сняли». Ему больше пятидесяти было. Но сын повел его в кинотеатр! Спасибо парню, который заинтересовал отца.

Владимир Кочарян. Альбина, а вы как думаете, почему якутский зритель настолько привязан к якутскому кино?

Альбина Данилова. Этот вопрос постоянно задают. У меня ответ один. Генная память в народе – он любит истории. Любой попросит: *(говорит на якутском)* «Расскажи, пожалуйста». Любовь именно к визуальным историям, к их экранизации. Когда рассказывают историю, происходит игра воображения: и стар, и млад представляет ее визуально. Впрочем, и я удивлялась, насколько зритель предан якутскому кино. Несмотря на то, что в прокате шли фильмы иной раз не очень достойные. Был период с 2007-го по 2010-й, когда они как пирожки стряпались. Сейчас о них никто не вспомнит. Мы тогда сокрушались: один-два фильма приличные есть, а остальные на уровне художественной самодеятельности. Тогда директора кинотеатров говорили: «Ну ничего-ничего. Пройдет время, зерна отделятся от плевел, произойдет естественный отбор и все самое лучшее выйдет наружу». В принципе, так и получилось. Потом даже шутка была среди киношников: «У нас полреспублики кино снимает, остальная половина смотрит». У зрителя есть ощущение, что он сопричастен тому, что делают кинематографисты.

Владимир Кочарян. Вы как продюсеры работаете с такими популярными жанрами, как хоррор, триллер, комедия. Почему именно они стали самыми популярными в якутском кино?

Степан Портнягин. Мы когда-то с ребятами из объединения «Детсат» – Дмитрием Шадриным и Алексеем Егоровым – снимали в основном комедии. В то время все были молодые, комедии получались легче. Это было дешево, не надо было тратиться на дорогую технику, сложные локации, большую массовку. Сделал маленькую историю, для которой нужны только классные актеры, а вся натура – твоя родная деревня. У нашего зрителя тогда выбора не было: смотрели в основном ужастики и комедии.

Марианна Сизгэн. Я экспериментирую, не зацикливаюсь на чем-то одном. Мне дико нравятся фэнтези, исторические картины, байопики. Не знаю, буду ли снимать хорроры дальше либо попробую себя в комедиях. Я делаю коммерческое кино, мне хочется, конечно, снимать разные жанры. Но из-за хоррора и появилось якутское кино. Первые картины, которые были сняты, – это ужастики.

Владимир Кочарян. А что касается других жанров – семейной драмы или социального кино? Берете ли его в прокат? Смотрят ли ваши зрители авторские фильмы?

Георгий Николаев. Драмы у нас очень любят. «Крик чайки», например, или «Посланник небес».

Марианна Сизгэн. Но «Айыы Уола» («Посланник небес») – байопик. А «Хопто хаһыыта» («Крик чайки») больше детективная история. Там же произошло какое-то странное преступление.

Георгий Николаев. Триллер даже. Но в основе обоих фильмов все равно драма.

Владимир Кочарян. На фильмы Дмитрия Давыдова ходят в кинотеатры?

Георгий Николаев. Думаю, «Пугало», его новый фильм, напугает всех и все прибегут в кинотеатры, потому что у него уже есть «сарафан» – он

победитель российского кинофестиваля «Кинотавр». Это первая наша драма, которая имеет серьезную награду. Народ очень ждет этот фильм. У нас любят драмы. Особенно в период, когда начинается оскаровская гонка, все их драмы идут на ура. С тех времен, когда первые фильмы Ларса фон Триера у нас выходили. Показывали «Танцующую в темноте»: зал был на 570 мест и билетов не было. Внимание! 570 мест! Мы вешали объявление, что мы его не рекомендуем беременным женщинам и людям, у которых слабая нервная система. Прямо возле кассы клеили. Никто, ни один зритель не просил деньги обратно, и всем нравились эти драмы.

Владимир Кочарян. А что с авторским кино в регионах республики? Или там предпочитают чистый жанр и хотят в кино расслабиться?

Петр Чиряев. Комедии и ужастики – беспроигрышный вариант. Попробуйте посмотреть комедию либо ужастик один за телевизором или на смартфоне. Это неинтересно. А когда комедию смотришь в кинотеатре, абсолютно другой эффект. То же самое с хоррором. Что касается драм, то их в сельской жизни и так предостаточно, поэтому ходят значительно меньше. Но тем не менее свой зритель и там есть. В основном взрослый.

Владимир Кочарян. За последние годы череда побед якутских кинематографистов в Выборге, на ММКФ и на «Кинотавре» как-то сказалась на самосознании якутян? Важно ли признание «большой земли»?

Альбина Данилова. Вы спросили, ходят ли зрители на фильмы Давыдова. Три года назад, когда вышел «Костер на ветру», его первый крупный фильм, я пошла в кино что-то на третий день после премьеры: в зрительном зале было пять человек. Фильм достаточно тяжелый, но очень интересный. Я написала небольшую рецензию и сожалела, что никто не знает Дмитрия Давыдова. А после того, как они съездили в Пусан на фестиваль, после пиара на всю Россию, зрители в соцсетях забеспокоились: «А где фильм? Как его можно посмотреть?» Стали устраивать специальные показы, зритель пошел валом. Это о чем говорит? Сначала неплохо бы взять какой-то приз. Если не главный, то хотя бы специальный, чтобы заметили. И после этого у нас публика идет в кино с доверием. На любую драму пойдет.

Георгий Николаев. Отношение киносообщества к якутскому кино связано, возможно, с протестным голосованием. Решили дать приз некоррумпированному фильму без лобби, который пришел ниоткуда. Решили присудить победу команде, которая не связана с выделением денег фондом, а буквально с улицы пришла. Как известно, на Московский фестиваль давно уже не ездят большие кинематографисты со всего мира, на безрыбье решили сделать из лягушки красавицу. Это мое мнение. А с «Пугалом» уже другая история. Я посмотрел фильм, поверил в него, знаю, что это действительно достойная и очень интересная работа.

Владимир Кочарян. Марианна, твой проект «Мой убийца» выходил в российский прокат. Рассчитываешь ты в бизнес-схеме фильма на подобный широкий прокат? Или четкие механизмы пока не найдены?

Марианна Сизгэн. Мы даже закладываем в бюджет, что поедем на тот или иной кинорынок, закладываем коммерческие траты на продвижение картины. На каждый фильм я, конечно, пишу бизнес-план обязательно. По поводу проектирования я была нацелена на Россию. Но сейчас уже понимаю, что на днях заключу контракт на прокат на территории всего мира. Но это, разумеется, зависит от качества продукта.

Владимир Кочарян. Степан, вы работаете с якутской комедией на родном языке. Есть ли у этого продукта потенциал для русскоязычного зрителя? Или вы ориентируетесь только на своих?

Степан Портнягин. В «Агенте Мамбо» около 40 процентов актеров говорят на русском. Работаем и на русскую, и на якутскую аудиторию. Изначально мы делали упор только на Якутию, потому что у нас был узнаваемый образ, который все знают в Якутии, – это образ Мамбета, придурковатого гопника. Во второй части мы хотим сделать копродукцию с соседними регионами. Может, с бурятами или казахами: у нас отчасти юмор совпадает и менталитет, как мне кажется.

Владимир Кочарян. Любовь Борисова, режиссер «Надо мною солнце не садится», получила господдержку от Министерства культуры России. Это был первый фильм после «Тайны Чингис Хаана», который получил федеральное финансирование. Есть ли шансы у якутского кино чаще получать подобную поддержку?

Марианна Сизгэн. Я обращалась в Фонд кино и проходила все-все-все этапы. Первая часть, документационная, самая мощная. Где-то тебя могут отсеять, огромное количество компаний вылетает. Вторая часть – художественная, там больше сценарии проверяют. Третья – питчинг. Вроде мое выступление отметили «Кинопоиск» и «Кинобизнес сегодня». Но мы, конечно, не выиграли. В Минкульт два раза подавались и два раза ничего не получили. Я вела переговоры с «Киноптаймом» тоже. Буду ли я еще это делать? Сейчас ничего не могу сказать. Я даже купила ООО с московской пропиской, идеально чистое, с нужным ОКВЭД. Мне сказали: «Если будешь с якутским ООО туда подаваться, надо, чтобы деньги оставались в Москве. Это негласная договоренность». Но мы не прошли. Да и ладно. Я этому ООО скоро сделаю регистрацию якутскую, мне уже плевать.

Владимир Кочарян. А что на иностранных кинорынках?

Марианна Сизгэн. Там, во-первых, у нас всегда был свой стенд, начиная с Берлина. «Мой убийца» продается сегодня на Amazon Prime. Это очень круто. Хорошие отзывы люди пишут. У иностранной публики есть интерес, фильмы продаются.

Владимир Кочарян. Каким каждый из вас видит будущее якутского кино? Будет оно продолжать жить внутренней жизнью? Может, начнется поиск новых тем?

Альбина Данилова. Во время пандемии кинематографисты Якутии ни разу нигде не жаловались, в отличие от звезд шоу-бизнеса России. Ни слова о том, что дела из рук вон плохо. Это уже о многом говорит. Ребята продолжают работать. Идут съемки. Зритель дождется новых фильмов.

Что касается разговора о всякого рода питчингах, инвестициях, вливаниях… Наши кинематографисты реально смотрят на жизнь и не ждут манны небесной, тем более от власти. Есть какие-то подачки, помощь, вливания в виде сертификатов: один, два или три миллиона. Это капля в море для кинопроизводства. Мы все знаем, что государство – плохой кинематографист. Если целиком отдаться ему со всеми потрохами, то, естественно, «кина не будет». Поэтому у наших режиссеров выработался иммунитет. Мы ориентируемся на самостийность, самоорганизацию и независимость.

Петр Чиряев. В пандемию, конечно, очень сильно пострадали кинотеатры. Где-то в три раза упала посещаемость. Но нас в пандемийный год здорово спасло якутское кино. А новогодние праздники прошли значительно лучше, чем в прошлом году. У нас по картинам рост на 45 процентов, потому что в предыдущем году была очень большая расчистка зарубежного кино, ставили максимально российское, на которое в Якутии не очень хорошо ходят. В этом году вышли замечательные российские картины, и они действительно собрали неплохую кассу. Плюс зритель очень соскучился по кинотеатрам. Как только режим самоизоляции ослабился, люди с удовольствием покупали билеты. Я уверен, что кинотеатры будут жить. Альтернативы пока у кинопроизводителей нет. Сборы в онлайне мизерны, с прокатными несопоставимы. Сколько наших якутских фильмов выходило на IVI и так далее – ребятам просто стыдно говорить, какие суммы они там собирают. Кинотеатральные сборы превосходят всё. Но пока наши фильмы не будут выходить в мировой прокат… До этого нам очень далеко.

Степан Портнягин. Все ждут кинотеатров.

Марианна Сизгэн. И мы подумали, каким образом наш фильм будет выходить. Друг друга будем толкать или как-то будем решать? Очень много картин. Естественно, какие-то из них ожидаемы, они будут в любом случае прокатываться… Для всех нас важно, чтобы была стабильная ситуация, чтобы не 50 процентов наполняемости, а как раньше – 100. В принципе, этот период дает нам понять, что надо другие варианты тоже искать. Все это мы обсуждаем в своем маленьком автономном мирке. В будущем в любом случае якутское кино выйдет на другой качественный уровень. Во время пандемии мы все-таки добились поддержки и провели первый пробный конкурс в правительстве Республики Саха. Надеюсь, он будет правильным и грамотным в следующем году с привлечением хороших специалистов, чтобы мы могли сами защищать свои проекты. В любом случае эта поддержка дает импульс для работы.

Степан Портнягин. Если смотреть в далекое будущее, думаю, нужна будет серьезная онлайн-площадка именно для якутских фильмов. Хорошая новость, что правительство нас поддержало, учредило конкурс на получение 20 миллионов рублей. Будем надеяться, что в 2021 году сумма будет намного больше. Колоссальная поддержка – наши зрители. Если кинотеатры откроют на 100 процентов, зрители поддержат нас.

Георгий Николаев. Есть время разбрасывать и время собирать камни. Сейчас камни бросаются, а потом их будут собирать. В этом году со стороны пришла помощь от компании «Саха Интернет»: со временем это даст результаты. Один из них – фильм Дмитрия Давыдова, тоже снятый с их помощью. Во-вторых, госденьги не успели распилить и выдали все-таки независимым кинопроизводителям (и зависимым тоже) немножко средств, которых хватит на то, чтобы что-то сотворить. Надо выразить огромную благодарность кинематографистам якутским, благодаря которым у нас осень и конец 2020 года состоялись. Это «Сэттээх сир. Ыйаах» («Проклятая земля. Рок») Степана Бурнашева и «Тыгын Дархан» Никиты Аржакова. Вы не представляете, об этом мы будем десятилетиями петь оперы, оды и всё, что возможно и невозможно, потому что в новогодние праздники у нас были полные залы на сеансах «Тыгына Дархана». В знак благодарности я готов показывать картину до конца марта. Это время, когда нужно помогать друг другу. Не только думать о своем успехе, но и об общем благе. Очень надеюсь, что тяжелые проблемы когда-то закончатся, придет время собирать камни. В период пандемии и Голливуд в предсмертных конвульсиях, и российское кино немножко тоже задыхается. А якутское кино, извините за выражение, цветет и пахнет. Что посеешь, то и пожнешь. ◆

Фотографии Алексея Васильева

Фотографии Алексея Васильева

Фотографии Алексея Васильева

Фотографии Алексея Васильева

Любовь Борисова

ЯКУТСКОЕ КИНО: МАГИЯ И МИФЫ

Любовь Борисова – кинорежиссер. Финансист по образованию. С 2011 года работает в кино в качестве ассистента режиссера, второго режиссера, исполнительного продюсера, режиссера монтажа, сценариста. Ее режиссерский дебют «Надо мною солнце не садится» удостоен множества фестивальных призов.

Представления якутов об устройстве мироздания во многом схожи с мифологией других народов Евразии. Вселенная состоит из трех миров – Верхнего, Среднего и Нижнего. Символом триединства выступает священное дерево Аал Луук Мас, кроны которого находятся в Верхнем мире, ствол в Среднем, а корни уходят в Нижний. Верхний мир, состоящий из девяти уровней неба, заселяют боги Айыы. Срединный мир принадлежит людям, которые являются потомками племени Айыы. В Нижнем мире обитают злые демоны. В Срединном кроме людей обитает множество духов, которые в зависимости от поведения людей помогают либо наказывают их.

Подобные сюжеты находят отражение и в кино. Герой фильма Прокопия Ноговицына «Мальчик и озеро» (Оҕо куйуурдуу турара, 2005) просит у Духа озера даровать ему немного рыбы, чтобы спасти семью от голодной смерти. В суровых условиях севера жизнь ребенка и его близких всецело зависит от милости духов. Не выдержав тяжелого труда, мальчик падает в обморок на лед. Находясь на грани жизни и смерти, он видит всадников на лошадях – образы своих могучих предков. Один из них подсаживает к себе душу мальчика и увозит вдаль, что символизирует смерть. Внезапно мальчик приходит в себя и продолжает крутить куйуур (приспособление для традиционной якутской подледной рыбалки). Дух озера сжалился над мальчиком и даровал ему много рыбы. Жизнь продолжается. Иная участь ждет тех, кто не почитает духов. В фильме Анатолия Сергеева «Тропа смерти» (2006) компания пьяных молодых людей ломает священное шаман-дерево (вместилище духов), за что их постигает неминуемая смерть.

Разнообразие демонов и злых духов в якутском фольклоре – главный источник для сценариев к фильмам ужасов и мистическим триллерам. В одном из первых в этом жанре фильме Эллэя Иванова «Проклятая земля» («Сэттээх сир», 1996) рассказывается о молодой семье, переехавшей жить в пустынную местность с дурной славой. Злые духи забирают новорожденного жеребенка, а затем устраивают психологическую атаку на запершихся в доме людей. Пожилая соседка – типичный образ старшего поколения, призванного обучить молодежь уму-разуму, – пытается умилостивить злых духов через обряд кормления духа огня Хатан Тэмиэрийэ. Но из пламени появляется зловещая рука, она требует кровавой жертвы. Старуха, решив, что достаточно пожила, добровольно приносит себя в жертву и выходит навстречу ночным демонам. Утром ее находят мертвой – медицинское заключение констатирует остановку сердца. Спасенная молодая семья навсегда покидает зловещее место.

Другой популярный фольклорный мотив предупреждает о существовании демонов, принимающих человеческий облик. Обычно путник останавливается в доме у дороги, где радушная хозяйка предлагает ужин и ночлег. В какой-то момент путник, случайно что-то уронив, заглядывает под стол и замечает, что у хозяйки вместо ног копыта. Такие сцены можно увидеть в фильмах «Нечисть» («Хара дьай», 2016) Евгения Осипова и Степана Бурнашева и «Наахара» (2007) Марины Калининой. Тут все зависит от самого путника: он должен усыпить бдительность демона, сделав вид, что ничего не заметил, а затем под любым предлогом выйти из дома и бежать не оглядываясь. Тех, кто не смог убежать, либо вовремя не догадался, что перед ним демон, съедят заживо. Такого демона-пожирателя зовут Дэриэтинньик. В фильмах «Мааппа» (1986) вгиковского дипломника Алексея Романова и «Марево любви» («Туман буолбут таптал», 2007) Аркадия Новикова отражается предание о призраке-любовнице. Усталый путник влюбляется в прекрасную хозяйку дома, между ними завязывается роман. В какой-то момент возлюбленная признается, что она призрак девушки, покончившей с собой, и просит путника захоронить ее останки, которые находятся тут же в доме. Пока тело не захоронено, душа умершего не может отойти в мир иной и навеки застревает в мире людей. Такую неупокоенную душу называют уер [ё’р].

В мистическом триллере Анатолия Васильева «Летовье» («Сайылык», 1992) главный герой встречает таких призраков (уер), коротающих вечность в ожидании, что однажды кто-нибудь найдет и захоронит их останки. Со временем герой понимает, что он тоже блуждающий призрак, а его тело до сих пор лежит где-то в поле после сердечного приступа. Усталые, измученные призраки советуют ему, как сделать, чтобы его тело нашли и похоронили. Тогда он сможет перейти в иной мир, личный рай, который предстает в виде сайылыка – долины с летним жилищем, где обитают души предков

и близких людей. В кульминации фильма выясняется, что тело героя еще живо, его несут в машину, чтобы доставить в больницу. Чтобы вернуться к жизни, душе героя необходимо воссоединиться с телом, но он больше не хочет жить. Душа убегает прочь, чтобы найти путь в сайылык.

Согласно традиционным представлениям якутов о душе человека (кут) она состоит из трех частей. Ийэ кут (Мать-душа) – то, что передается от родителей: наследственность, традиции, культура. Буор кут (Земля-душа) – материальная часть, физическое тело. Салгын кут (Воздух-душа) – интеллект, разум, коммуникативно-социальная составляющая. Смерть – это отсоединение трех элементов кут: Буор кут уходила с человеком в землю, Салгын кут становилась воздухом, Ийэ кут возвращалась в Верхний мир к своему создателю верховному божеству Юрюнг Айыы Тойон (Үрүҥ Аар Тойон).

В фильме «Сайылык» сознание героя в виде Салгын кут свободно путешествует вдали от тела, несмотря на то что человек еще жив. Обычно считается, что Салгын кут может вылетать из тела во время сна и собирать информацию. Этим объясняются вещие сны. То же самое происходит во время клинической смерти, когда человек видит себя со стороны, либо во время камлания шамана, когда Салгын кут совершает магическое путешествие, поднимаясь на различные уровни неба либо спускаясь в Нижний мир в поисках демона, вызвавшего болезнь. В короткометражном фильме Прокопия Ноговицына «Буор кут» (2007) описывается эпизод из детства первого президента Республики Саха Михаила Николаева. Маленький мальчик после переезда на север Якутии тяжело заболел. Его Буор кут (Земля-душа) ослабла вдали от родной земли, и Салгын кут вылетает из тела – мальчик бредит. Чтобы укрепить его Буор кут, мудрые старики растворяют в воде горсть земли, привезенной с родины мальчика, и дают выпить как лекарство. Дух мальчика крепнет, он выздоравливает.

Тема путешествия Салгын кут часто затрагивается в якутских фильмах. В метафорической драме Сюзанны Ооржак «Покидая благоухающую гавань» (2011) молодая девушка живет в Гонконге. Она не помнит, откуда родом, но зов Ийэ кут, Матери-души, не дает ей покоя. В финале ее Салгын кут совершает чудесное путешествие, и ее душа воссоединяется с родиной предков, Якутией.

Причудливые формы метания души, ее прохождение через определенные испытания с целью воспитания духа кут нашли отражение в авторском якутском кинематографе – в фильмах «Дорога» (Suol; 2012; по пьесе Семена Ермолаева «Суолга туманнаах сарсыарда») Михаила Лукачевского и «Феррум» (2015) Прокопия Бурцева. В «Дороге» души мужчины и женщины снова и снова встречаются на дороге, знакомятся, влюбляются, познают и отвергают друг друга, борются с внутренними страхами и испытывают

катарсис, прежде чем обретут гармонию и совместное счастье в семейной жизни. В «Ферруме» душа убийцы проходит очищение через страдания, страх, встречу с демонами и потерю близких, а затем снова возвращается к моменту убийства, но уже в ипостаси жертвы.

Тема воспитания души тесно связана с практикой шаманизма, который был широко распространен в Якутии вплоть до середины XX века. Считается, что, прежде чем стать шаманом, человек долго и тяжело болеет так называемой шаманской болезнью. Все три части души должны пройти закалку и обучение. Если человек выдержит испытания, то, оправившись от болезни, он уже будет владеть всеми необходимыми знаниями, чтобы стать шаманом. Если не выдержит их, то умирает. В фильмах «Царь-птица» («Тойон кыыл», 2018) Эдуарда Новикова и «Покуда будет ветер…» («Тыал баарын тухары…», 2010) Сергея Потапова герои приглашают шамана, чтобы тот оценил ситуацию и дал совет, что делать дальше. Шаман с помощью камлания входит в транс и общается с духами либо совершает магическое путешествие на небо для общения с божествами Айыы. После камлания он выносит свой вердикт и требует забить корову или быка для ритуального жертвоприношения. Как правило, шаман тоже получает свою долю мяса в качестве вознаграждения за свои услуги. В драме «Царь-птица» мы наблюдаем примеры двоеверия, смешения традиционных якутских верований и русского православия. Героиня, пожилая якутская женщина, очень набожна и постоянно молится у иконы, стоящей на полке в углу дома. Тем не менее, когда во дворе поселяется орел (сакральная птица у якутов), старик со старухой обращаются к шаману за советом. Перед его приходом старуха прячет икону в сундук, чтобы не оскорбить шамана как носителя языческой веры. То же самое она делает перед приходом красноармейцев – в страхе, что они сожгут икону в целях пропаганды атеизма.

В фильме-экранизации «Весенняя пора» («Сааскы кэм», 2017) Алексея Романова есть сцена столкновения шаманизма и атеизма. Поскольку роман был написан в советское время, шаман здесь предстает отрицательным персонажем. Ему противопоставляется мудрый и справедливый лекарь как представитель образованной якутской интеллигенции. Семья бедняков случайно приглашает к больному ребенку и шамана, и лекаря. Оскорбленный шаман уходит, а лекарь, пытаясь защитить семью от гнева шамана, выражает ему почтение и говорит, что они оба служат одному делу, но разными методами. Подобные сцены отражают существующую по сей день в Якутии религиозную и культурную эклектику. Современные якуты свободно владеют якутским и русским языками, а также легко сочетают веру в единого Бога с языческими ритуалами.

Религиозный дуализм якутских режиссеров нередко выливается в странные художественные решения. В эпической драме Андрея Борисова «Тайна Чингис Хаана», где центральной темой является

тенгрианство (древняя религия народов тюрко-монгольского круга, почитание Неба, как цельная религиозно-философская система до наших дней не дошла, она реконструируется по письменным источникам и реликтам в традиционных верованиях народов Центральной Азии), неожиданно появляется христианский священник. У этнографа и краеведа Прокопия Ноговицына в фильме «Мальчик и озеро» ребенок несет на плече большие деревянные рыболовные снасти, словно Христос свой крест. Долгий путь, физические страдания мальчика и определенные ракурсы съемки, при которых рыболовные снасти отчетливо напоминают крест, усиливают аналогию. Но Ноговицын утверждает, что не стремился проводить эту параллель, а равносторонний крест является символом Тенгри, единого Бога.

В мистической драме Аркадия Новикова «Крик чайки» («Хопто хаһыыта», 2013) центральной темой выступает идея высшей справедливости. Все персонажи, причастные к жестокому убийству молодой пары, со временем погибают насильственной смертью в результате несчастного случая. Русские назовут это карой Божьей, а якуты скажут, что Природа восстановила справедливость.

В якутской культуре образы животных несут в себе сакральные и символические подтексты, и режиссеры нередко используют их в качестве символов, понятных только местному зрителю. В фильмах «Заблудившиеся» («Муммуттар», 2015) Алексея Амбросьева-младшего и «Снайпер Саха» (2010) Никиты Аржакова, медведь выступает не только как опасное животное, но и символизирует саму природу, перед которой человек несет ответ за прошлые грехи либо должен пройти испытания, чтобы получить нравственный урок. В притче Вячеслава Семенова «Рыбак» («Балыксыт», 2005) упоминается образ Черного пса, что, по якутским поверьям, символизирует болезнь либо смерть. Вскоре после появления Черного пса главный герой умирает. В драме Эдуарда Новикова «Посланник небес» («Айыы Уола», 2014) о жизни и смерти популярного в республике поп-певца Александра Самсонова сцена освобождения от пут и выпускания на волю сокола символизирует одновременно и смерть героя, и освобождение от оков болезни и предрассудков. Момент смерти героя, показанный через полет священной птицы, воспринимается как нечто торжественное и возвышенное.

Не менее интересны обычаи и приметы, намекающие якутскому зрителю на дальнейшее развитие событий. Так, подгоревшие оладьи в драме Аркадия Новикова «Крик чайки» приносят в фильм предчувствие трагических событий. Оладьи не только повседневная, но и сакральная пища, их жертвуют духу огня (в надежде на его благосклонность), их форма – круг – ассоциируется с солярной символикой. Возвращение пожилого героя после долгого отсутствия на малую родину в фильме «Сайылык» дает основание ожидать, что родная земля притянет его Буор кут и герой скоропостижно умрет.

Поэтому обычно советуют не покидать надолго родные места либо не возвращаться вовсе, если давно там не был. Таков обычай. Когда главный герой фильма «Костер на ветру» принимается мыть пол после того, как его сына увезли в тюрьму, зрители понимают, что сын живым не вернется: по обычаю пол моют только вслед за покойником. Когда герой дарит нож отцу убитого его сыном парня, а тот не дает ему взамен монетки, как требует обычай, становится очевидным, что «дружбе конец», примирения стариков не будет. Якутские зрители жаловались на изобилие подсказок в фильме, что посчитали спойлером со стороны режиссера.

Менталитет якутов в силу географической обособленности и специфики национальной культуры и в наши дни сохраняет свою самобытность. Вот почему ни голливудские, ни известные российские фильмы не в состоянии оказать на якутского зрителя такого же сильного воздействия, какое оказывает якутское кино. В этом в основном и заключается секрет зрительской любви к национальному кинематографу. ◆

Кэрэмэн Сата (Екатерина Романова)

ОКНО ЗЕМЛИ

Мифопоэтический хронотоп якутской визуальности

Екатерина Романова – доктор исторических наук, этнолог, мифолог-ритуалист. Окончила ЛГУ (кафедра антропологии и этнографии). Работает в Институте гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН, читает лекции по символической антропологии в Северо-Восточном Федеральном университете и Арктическом Институте культуры и искусств (Якутск). Ассоциированный профессор Международной лаборатории сравнительных междисциплинарных исследований образов Севера Университета Квебека (Монреаль).

Якутия огромная часть северного/арктического пространства России, всегда воспринималась как удаленный от метрополии, богом забытый уголок Земли. дин из главных стереотипов внешнего дискурса – безмолвие холодного мира – внезапно рухнул с появлением якутского кино как «послания всем народам». Эта метафора, когда-то употребленная известным киноведом Ириной Шиловой в статье о первом якутском художественно-этнографическом фильме «Срединный мир» (1993) Алексея Романова, стала символическим индикатором современного якутского кинематографа: «Образы фильма западают в сознание, занимают свое место в великом эпосе народов планеты, заполняют еще одно белое пятно на карте культуры нашей общей Земли...» – пророческие слова Шиловой, написанные более двадцати пяти лет назад, сегодня определяют онтологическую рефлексию якутского кино как национального и глобального метанарратива.

Пространственный хронотоп якутов – самых северных тюрков саха – формировался на пограничье Юга и Севера, что и определило оригинальный бытийный код. Адаптационный механизм якутской культуры диктовал деятельностные стратегии северных всадников Евразии, освоение новых природных ландшафтов и культурных пространств. Мобильность якутов и взаимодействие их с другими народами в имперский период послужили освоению ими огромных территорий от Таймыра до Сахалина, что привело к расширению социальной функции якутского языка как универсального языка межкультурной коммуникации на северо-востоке России. Такой культурный трансферт вербальной культуры, оказавший влияние на систему этнических кодов и символов новых пространств, встраивал якутскую

идентичность в контекст герменевтического круга восприятия Севера. Якутский язык в Восточной Сибири был поставлен приблизительно на один уровень по значимости с французским в Европе и арабским в Африке. Эта особенность якутского языка, которую отмечали все исследователи как символическую вербальную систему, была соотнесена с ментальным переживанием пространства. Культурная семантика «многодорожья» в якутской традиции строится вокруг понятий «жизненный путь», «выбор судьбы» и «дух свободы». Мифологическое сознание якутов выделило образ пути-дороги как отдельную категорию традиционной культуры.

Образ дороги/пути как место памяти – один из ключевых символов первой якутской короткометражки «Жизнь» (1984) тогдашнего студента-вгиковца Алексея Романова. Авторское размышление о бытии раскрывается через архетипический образ одинокого путника, идущего по выжженной пустыне в поисках своей земли. Введение одинокого странника в сюжет фильма на первый взгляд переводит событие – смысл, по Делёзу, – в сакральное измерение мифологической первоситуации, где герой-одиночка якутских мифов Эллэй (Эр Соготох) после долгих скитаний, преград и препятствий обретает свой дом и сотворяет якутскую культуру, став родоначальником народа саха. В кинопритче молодой режиссер задавал другой знак времени, это время забвения культуры: по безжизненной пустыне идет человек, потерявший путь домой и память о своих родовых корнях. Единственным мостом, связывающим героя с его прошлым, остается кусок необтесанного камня с руническими надписями, который он несет как тысячелетний груз Времени на спине. Образ камня с зашифрованным текстом предков, не поддающийся прочтению, есть метафора культурной памяти народа саха. Только прочитав священный текст на камне, можно начать строить мироздание, найти свой путь и вернуться к истокам. По дороге главный герой встречает путника, представителя другой культуры. Два человека, оказавшиеся в одном месте, начинают борьбу за жизнь, они разрушают зыбкие границы «пустынности», в визуальном плане актуализируя разные топосы Памяти (Восток и Запад). Ландшафтный образ – раскаленная пустыня и ветер, листающий страницы Библии, оставленной на белом песке, – отражает универсальную идею священного и мирского. Хаос нарастает с враждой и дракой мужчин: найденный в пустыне бурдюк с водой становится желанным объектом добычи. В ожесточенной схватке они пытаются завладеть им, но живительная влага вытекает из бурдюка, так и не доставшись никому. Вечная тема воды как бренности жизни, памяти и рождения раскрывает основной замысел фильма.

Очистительный дождь, маленький росточек деревца как символ вечного возвращения и путники, направляющие свой путь в сторону восходящего солнца, оставляют надежду обрести дорогу к самим себе. «Срубленное дерево вырастает вновь из своего корня, но из какого корня вырастает вновь срубленный смертью человек?» – обращается

к зрителю в финале фильма режиссер. Возможно, что эта поэтическая метафора как авторская рефлексия художника задала общий ориентир притчевому мирочувствованию якутского кино.

Ментальное ориентирование в якутском кинематографе восходит к смыслопорождающим местам памяти, где сотворчество режиссера выражается в переводе «внутреннего» ландшафта в кинематографическую форму посредством авторской репрезентации архетипических образов и символов. В традиционной модели мира якутов природная составляющая выдвигается в центр преображения пространства, где главными хронокомпонентами выступают фигуры воспоминаний Юга: *олонхо,* зимний ритуал, и *ысыах,* весенне-летний ритуал первотворения. Так язык природы и символический язык культуры создают единый пространственно-временной континуум.

Ландшафты воображения самых северных коневодов мира воспроизводят образные регистры якутской культуры (*олонхо* и *ысыах)* и представляются как традиционный опыт моделирования визуальности. Якутский эпос «Олонхо» – древнейшее искусство воображения многомерного пространства (мифологического, ритуального, исторического). Как пространственный нарратив «Олонхо» имеет свойство взаимоперетекания категорий «пространство» и «время». Сюжетное повествование эпоса выстраивается на осмысленной модели «своего» и «чужого» мира, а с другой стороны, выступает информационным резервом культурной памяти. В центре эпического пространства располагается олонхосут – повествователь сакральных текстов «помнящей» культуры.

Олонхо сказывали в самое холодное время. По представлениям якутов, на стыке года (декабрь – январь) открывалось сир тюннюгэ (окно земли), когда границы мира живых становились проницаемыми. Этот портал (разрыв пространства и времени) в иной мир в визуальном плане давал возможность познать другую реальность и путешествовать по ней. Людей, одаренных философским умом и творческим талантом, обладающих способностью проникать в другие миры и видеть невидимое, якуты и называли сир тюннюгэ.

Якутские сказители исполняли олонхо в вечернее время, свет от затухающего огня домашнего очага отражался на ледяных окнах старинного балагана и выступал своеобразным киноэкраном. Этот тип общения сказителя и собравшихся людей можно рассматривать как особую форму визуальной коммуникации. Красочные образы Срединной земли и макроописания других миров, борьба богатырей айыы и абаасы в визуальном плане разыгрывались самим сказителем. Он был автором воображаемой мифопоэтической репрезентации. Слушание олонхо продолжалось иногда несколько ночей подряд, каждый из собравшихся следил за разворачиванием сюжетных коллизий в звуковом сопровождении олонхосута. Образный якутский язык, визуализируя эпическое пространство, создавал оригинальную модель вербального «изображения». Якуты верили, что слово имеет душу (кут) и может появляться

в разных ипостасях. В эпической картине мира позиция произнесения слова программирует язык каждого персонажа и указывает на соотнесенность его с определенными мирами. Олонхо как форма зрелищной культуры народа саха – первый опыт визуальной проекции духовного наследия северных тюрков.

Пространственная структура эпического повествования часто реализуется в якутских фильмах. Одним из создателей новой эпик-истории на тему любви якутского богатыря с необычной внешностью к земной девушке выступил известный театральный режиссер Сергей Потапов. Его фильм «Покуда дует ветер…» («Тыыл баарын тухары…», 2010), снятый в жанре эпической драмы, пересотворяет мир олонхо в жизненную историю изгоя, влюбившегося в богатую красавицу. По сюжету фильма он похищает ее у родителей и вступает в сражение с ее женихом. Юноша с желтыми волосами и голубыми глазами – «инаковый» персонаж в Срединном мире, одинокий с детства. Он сделал своими друзьями духов природы – иччи, птиц и родной алаас, лес и стихии. Встреча девушки со странным пришельцем изменила ее жизнь, она полюбила богатыря Эр-Соготоху за его простоту и искренность. Ее любовь дает ему жизнь. Растворив в природной красоте лесного озера «ландшафты хаоса и смерти», она оживляет солнцеподобного юношу из светлого рода айыы.

Реплика старинных сказаний в авторском кино Потапова считывается в звуковых диалоговых повторах, организующих эпическое пространство. В его фильме роль современных якутских олонхосутов исполняет известная рок-группа «103», продолжающая традиции исповедального якутского этнорока 1980–1990-х. Выступая акторами новой эпической презентации, они кодируют пространственный хронотоп картины, соединяя прошлое и реальность. Музыкальное послание рок-группы «Я буду любить тебя, покуда дует ветер», текст которого был написан самим режиссером, стал образом-действием не только главных героев, но и зрителя как активного участника эпического зрелища.

Якутский праздник Ысыах, связанный с возрождением природы, с устройством космического и социального порядка, в своем оформлении воспроизводит устройство Вселенной. Лошадь белой масти в праздничном убранстве, коническое ритуальное сооружение из бересты как образ небесного свода (могол ураса), восходящее своими корнями к южносибирской и центральноазиатской архитектурной традиции, старинные культовые сооружения-коновязи, кумыс, молочная пища и жертвенное мясо символизируют рождение нового пространства. В праздничном ритуале первотворения креационный миф о сотворении Вселенной исполняет певец, буквально «видящий перед своими глазами» панорамные картины рождения Срединной земли и Человека. Певцы и сказители как обладатели «видимого» знания выступали акторами священных «сценариев» родового коллектива. Мифологическая модель антропоморфизации мира была характерна

для аутентичных культур Сибири и Севера, где границы живого и неживого были проницаемы. Сближение границы мира людей и мира небесных божеств *айыы* происходило в весеннее время, а совпадение этих границ совершалось в главном годовом ритуале первотворения.

По якутским представлениям, в пору белых ночей священные божества Верхнего мира айыы спускались к людям на праздник. Посредством кропления кумыса якуты восхваляли верховные божества и просили у них размножения скота и прежде всего лошадей. В якутской мифологии сохранился сюжет о том, что «вначале бог сотворил коня, от него произошел полуконь-получеловек, а уж от последнего родился человек». Такая сопространственность мира природного и мира людей создавала определенные стратегии переживания пространства. Мифопоэтика календарного обряда проецируется в визуальных моделях воображения, где киноповествование становится частью сакрального нарратива.

Фильм Потапова «Бог Дьёсёгёй» («Джёсёгёй Айыы»), вышедший в 2015 году, снят на стыке документального и игрового кино. Событийная линия разворачивается на главном якутском празднике Ысыах. Художник вводит в современный контекст реального праздничного ландшафта мифологический образ божества Дьёсёгёй Айыы – создателя лошадей и отважных мужчин. Визуальная проекция в картине захватывает несколько пластов культуры – прошлое, настоящее и будущее – и, таким образом, разыгрывает идею тотального пространства. Тождественность главного героя, молодого пастуха, со своим добрым спутником-лошадью указывает на мифологическое форматирование кинотекста и превращение героя в божество. Пересотворение обычного человека в сакральную сущность переводит текст фильма в пространство трансцендентального путешествия героя по трем мирам, подобно шаманским путешествиям в поисках украденной души, что в символическом плане означает смерть молодого пастуха.

Особенность мифопоэтической системы якутов состоит в том, что смыслообразующие символы (природа/культура, хаос/гармония, счастье/несчастье, жизнь/смерть), через которые шло освоение мира, имеют важное свойство пластичности-гибкости: система оппозиций работает в режиме высокого напряжения, вследствие чего происходит снятие противопоставлений, символы-знаки переливаются по всему полю культурной традиции. Монтажное построение фильма выделяет разнородные пространства, перетекающие в единое мироздание, где жизнь и смерть, профанное и сакральное согласно ритуально-мифологическому сценарию манифестируют онтологическую симметрию. Потапов, тонко уловив символический язык архаичного ритуала и не нарушая ритуальную грамматику первотекста, создает собственную эго-историю народа. По его замыслу, люди в сакральном пространстве празднества – это коллективный портрет. В финале становится очевидным, что ритуальная инверсия – убийство молодого парня на празднике первотоворения – структурирует новое пространство: главный

герой/лошадь как символ космического жертвоприношения собирает все элементы мироздания в коллективное тело во имя обновления жизни народа саха.

Якутское кино сохраняет традиционный звуковой код якутской речи. Именно якутский язык формирует многослойность киносимволики. В культуре саха слово как священный акт рождалось на Ысыахе. Этические категории «добро» и «зло», близкие по звуковому оформлению, в якутской традиции были выражены семантическими оппозициями в языке, также близкими по звучанию: *тюктэри* (правило, гармония) / *тюкнэри* (беспорядок и хаос) и *айыы* (доброта, творение) / *аньии* (зло, разрушение). Такая звуковая семантика якутского языка близка к поэтике древнеиндийской литературы, где звук становился символом, назначением которого было вызвать одновременные ассоциации разных планов. В языковой картине мира народа саха слово определялось ритуально-мифологическим контекстом. В фильме Потапова язык культуры звучит голосами людей и песнями божеств. Обрядовые заклинания, круговые песнопения, гимнические моления и живая якутская речь придают особую магию картине. Поэтический киноязык обнажает визуальную метафору фильма: живые и умершие, духи природы и небесные божества как участники календарного события должны из хаосной и порубежной ситуации вновь сотворить жизненный мир якутов.

В якутской культуре шаман как избранник духов осуществляет спасительную миссию – хранить священное знание, разрушать зло, воскрешать мертвых, обновлять жизнь, прорицать будущее. Желание узнать судьбу побуждает людей участвовать в коллективных шаманских мистериях. В обряде есть показательный для якутского гадания момент, когда шаман в мире нижних духов получает дар ясновидения и может предсказать человеку его судьбу. Желающие узнать ее незаметно для шамана прикрепляют к бахроме его плаща какие-нибудь вещи (кольцо, пуговицу и т.д.), и шаман гадает, никого не называя по имени, а говоря намеками, указывая, например, на приметы места жительства человека, пожелавшего узнать свое будущее. Эти гадания совершаются не целенаправленно на отдельного человека (не называется имя хозяина вещи) и дают возможность разного прочтения предсказания как текста по ситуации. Символическое выражение *сиир былаайҕа* – «неровности земли» – в гадании обозначает падение шаманской колотушки не той стороной, ее перекидывают заново до получения положительного результата. Амбивалетность ответов шамана реализует стратегию множественности выбора и право пересотворить судьбу.

Открытый финал как угадывание будущей судьбы героев определяет авторский стиль Дмитрия Давыдова. Цитация шаманских рассказов в качестве персонального нарратива прослеживается в едином цикле его фильмов «Костер на ветру» (2016), «Нет бога кроме меня» (2019), «Пугало» (2020). Именно они как ментальная карта разных

судеб – людей, заблудившихся в собственной жизни, потерявших опору с родовым местом и ищущих дорогу к свету, – ближе всего к национальной космографии. Этот цикл шаманских биографических рассказов выступал важным элементом традиционного тезауруса якутов и был представлен в двух измерениях – историческом и сакральном. Такая *двуплановость,* где реалии и символический образ совмещены, продиктована устной народной традицией, которая ориентирована на знаковые тексты.

Одна из особенностей его режиссерского почерка – именно эта двуплановость как поэтическое высказывание. Рассказывая истории о простых людях в кадре, Давыдов выносит сакральный смысл повествования за рамки видимого. Зритель должен сам научиться сначала почувствовать, а потом и узреть этот тонкий невидимый мир сакральных смыслов и символов.

Основной сюжет картины «Нет бога кроме меня» – история испытаний взрослого сына и матери, у которой прогрессирует болезнь Альцгеймера. Уход от жены и детей ради спасения мамы – первое мучительное испытание. Одиночество героя на протяжении всего фильма, страдания двух близких и таких чужих людей, потеря памяти матери и душевная «болезнь» сына отсылают зрителя к архетипам шаманских инициаций. Образ срубленного дерева с опавшей хвоей в осеннем лесу вводит в ткань киноповествования мотив разрушения и забвения. По верованиям якутов, огромная лиственница как родовое или шаманское древо выступает родным гнездом, местом обретения силы. Срубленное дерево – метафора, символизирующая разрыв кровной нити с матерью природой, – отражает сложный мир взаимоотношений матери и сына. Локус леса как трансляция разных текстов, связанных с символами жизни и смерти, сотворения и разрушения, памяти и забвения, становится важным слагаемым киноязыка режиссера. Образ крутящейся и сверкающей разноцветными огнями карусели – аттракциона «колеса обозрения» как символа города – создает иллюзию уходящей жизни. Помню, в детстве мы запускали деревянный волчок и его верчение создавало иллюзию шаманской пляски; когда он останавливался, мы запускали его вновь и загадывали желания. Казалось, это будет длиться бесконечно. К нашему общему огорчению «шаманское камлание» заканчивалось, ведь это была всего лишь детская игрушка. Так и в фильме главный герой «кружит» вокруг матери, но она покидает его. Кажется, что в основе кинопроекта обычная история матери, потерявшей память, и сына, потерявшего семью и кров, но визуальный язык картины, близкий к аскетизму скандинавского кинематографа, проецирует внутреннюю экзистенцию: перед нами универсальная притча с христианскими мотивами о вселенской любви и всепрощении.

Магия якутской речи, зыбкость и текучесть времени, проницаемость профанных и сакральных границ, перетекание пространств и символов,

обращение к культуре воспоминаний, онтологическая симметрия как организация мира, множественность выбора, сотворчество – эти составляющие традиционной ментальности якутов задают новую визуальную программу эстетических переживаний. Осмысление авторских ландшафтов воображения и преображения реальности раскрывает киноязык якутского кинематографа как явления сопространственности. Его знаковая система демонстрирует пространственную перспективу, а трансцендентальное свойство взаимного перетекания пространства и времени, характерное для архаичных традиций, создает особый мифопоэтический язык визуального нарратива. Один из ключевых визуальных приемов якутского авторского кино – метафорическая модель описания внутреннего мира героя посредством ландшафтных топосов. Обращение режиссеров к пространственным образам-архетипам имеет внутреннюю логику и отсылает к традициям национальной культуры. Опыт визуализации пространства в культуре саха можно представить как определенную медиаархеологию. Визуальный метод наложения одного культурного пласта на другой, где прошлое прорывается через новое, для якутского кино становится окном в современный мировой кинопроцесс. ◆

Новое якутское кино в 12 фильмах

«Белый день»

2013

Михаил Лукачевский

Михаил Лукачевский: «Кино – это как литература и поэзия, музыка и живопись… Это высшее искусство. Оно должно отображать правду, в этом и заключается главная ценность».

Биографические и справочные материалы подготовлены Ириной Энгелис.

Михаил Лукачевский родился в селе Борогонцы Усть-Алданского улуса в 1986 году. Обучался в мастерской Николая Обуховича в Санкт-Петербургском государственном университете кино и телевидения. Картины Лукачевского отличает особая метафоричность образов, природа и окружающая среда в них обусловливают поведение человека.

Фильм «Белый день» основан на реальных событиях. Он стал последней операторской работой известного якутского кинематографиста Иннокентия Аммосова, ученика легендарного оператора Эдуарда Розовского. Картина удостоена спецприза жюри «За уникальный опыт рождения национального кино в 21 веке» национального кинофестиваля дебютов «Движение» в Омске, а также приза The Best Dramatic Feature («Лучший художественный фильм») на XV Международном кинофестивале кино коренных народов мира imagineNATIVE в Торонто, Канада.

Белым днем северные народы называют дни, когда вокруг все бело и цвет неба не отличим от цвета земли. По преданиям, в такие дни духи спускаются на землю и принимают участие в земных делах.

«Белый день» – очень страшный фильм. Триллер о поведении людей в экстремальной ситуации, в котором главный саспенс нагнетается за счет погодных условий. Герои – школьник-старшеклассник, симпатичная студентка и молодая семья с младенцем – садятся в машину к частнику. Водитель сразу кажется неприятным типом: много болтает, задает бестактные вопросы, сально шутит, но все бы ничего, если бы машина не заглохла посреди бескрайнего снега. Температура в якутской тундре зимой опускается до минус 50, а то и минус 70 градусов, и уже этот факт не сулит героям спасения. Телефоны не работают, жалкий костерок из веток не греет, водитель оказывается на всю голову отмороженным. Студентка рассказывает историю о том, как недавно такие же путники замерзли насмерть, а потом рядом с их машиной нашли надписи на снегу – это были номера машин, которые проехали мимо и не остановились. Дальше история паники и отчаяния, борьбы за жизнь и полный леденящий ужас. Самый зловещий кадр фильма – северное сияние. Его, правда, нарисовали на постпродакшне, потому что группе с погодой не повезло – в ночь съемки было не ниже минус 30, но техника с трудом вынесла и это.

Сегодня Михаил Лукачевский – одна из ключевых фигур якутского кинематографа. В его фильмографии игровые, документальные фильмы и даже сериал. Он дебютировал в 2012-м с драмой «Дорога», а «Белый день» стал первым заметным триллером нарождающейся якутской «новой волны». Один из фестивалей, где начиналась международная жизнь картины, – новозеландский Maoriland Film Festival. В стране, где среднегодовая температура составляет плюс 15 градусов, фильм был принят с интересом, но, скорее всего, без понимания, что подобные триллеры происходят в Якутии регулярно. Каждую зиму, по словам режиссера, в сломавшихся машинах на дорогах замерзают насмерть по десять-двадцать человек. Подобная история произошла много лет назад с мамой режиссера, на основе ее рассказов Михаил и написал сценарий. Фильм был снят почти без бюджета. Большинство артистов – непрофессионалы, кроме Романа Атласова (водитель), легендарного ученика Армена Джигарханяна. Повествование не обходится без мистической составляющей и традиционной для якутов коммуникации с духами, но новаторство Лукачевского заключается в том, что он соединяет фольклорные и мифологические мотивы с остросоциальной темой. Подобный синтез мифологического, исторического и социального с тех пор все чаще появляется в якутском кино, и именно такие фильмы все чаще бывают отмечены на фестивалях. ◆

Елена Слатина

«Бог Дьёсёгёй»

2015

Сергей Потапов

Сергей Потапов: «Я вот смотрю на наше кино – оно как природное явление! Странное. Пошел дождь или снег. Неожиданно. Он ведь может остановиться, и очень быстро все об этом дожде забудут. Потому что никому мы не нужны».

Сергей Потапов — режиссер театра и кино. Родился в 1975 году в селе Сунтар Сунтарского улуса. Окончил Российскую академию театрального искусства ГИТИС (мастерская Марка Захарова). Лауреат Национальной театральной премии «Золотая маска» за спектакль «Макбет» (2005) по Эжену Ионеско. Поставил более семидесяти спектаклей в России (Якутия, Татарстан, Тува, Бурятия, Башкортостан, Хакасия, Алтай, Красноярский край, Екатеринбург, Санкт-Петербург), Франции, Эстонии, Казахстане, Узбекистане. Сочетает в творчестве национальную культуру и современные европейские культурные тенденции, известен работой с гротескными образами. Потапов считается родоначальником якутского независимого кино как автор фильма «Любовь моя».

Идея «Бога Дьёсёгёя» возникла за неделю до проведения национального праздника Ысыах. Главных героев нашли за пару дней до съемок. В фильме лишь один профессиональный актер — Павел Ченянов; в роли героини — Аля Поисеева, солистка танцевального ансамбля «Дружба» из Татты. Снимали без сценария, предварительных раскадровок и профессионального звука на четыре камеры,

в течение двух дней. Впоследствии картину пришлось полностью переозвучить. Постпродакшн длился два года. Фильм получил приз NETPAC «За уникальное сочетание документального стиля и мифологического мышления, выражающего аутентичное мировоззрение»; стал лучшим на III Якутском международном кинофестивале (2015); был участником программы Native Берлинского кинофестиваля (2017); награжден первым призом категории Rural Feature Films на фестивале Arica Nativa Film Festival, Чили (2018).

Это маленькая (чуть меньше часа) и в то же время огромная картина. В нее умещены тайна и парадокс якутской культуры, нераздельность в ней авторского и фольклорного, индивидуального и общинного. А также природы и цивилизации, ритуала и импровизации. Недаром игровой сюжет надежно спрятан и органично помещен в гущу документальной фактуры, которая при помощи камеры Семена Аманатова – одновременно легкой и всеобъемлющей, как бы спонтанной и четко выстраивающей кадр – сочетает в скупой и нежной черно-белой гамме несочетаемое: замах на «реальное», проживаемое здесь и сейчас, с отстраненностью мифопоэтического абстрактного мира.

Парадоксальна, впрочем, и история. Которая поначалу вовсе не кажется историей, так произвольно (вроде бы) нанизаны друг на друга эпизоды. Место действия – Ысыах, важнейший праздник народа саха. Люди собираются под открытым небом, играют и слушают музыку (народную и якутский рок), гуляют по базару, едят жеребятину и запивают кумысом, участвуют в состязаниях борцов, смотрят на скачки: лошадь – сакральное животное якутов, подспорье в повседневной жизни и в то же время деликатес. А в конце все вместе встречают восход солнца. Внутри подлинного Ысыаха, снятого внимательно и деликатно, живет вымышленный персонаж – юноша Дьёсёгёй, наивный сельский житель в бейсболке и камуфляжной куртке. Он пришел из далекого села, по пути, как герой эпоса или сказки, потерял коня; на Ысыахе он впервые, здесь ищет привидевшуюся ему любовь. Найдет ее – и примет смерть: трагедия показана с дистанции, остраненно, эскизно. По сути, не показана вовсе. Потому что вместе с восходом возродится и он. Чужак в краю чужом – и в то же время хозяин. Слабак, дурачок – и вочеловеченное божество.

В своем Срединном мире Сергей Потапов, экспериментатор и традиционалист, верный адепт театра и один из интереснейших в республике режиссеров кино, соединяет возвышенное с будничным в поисках универсального и уникального языка, возможного лишь в Якутии. ◆

Антон Долин

«Феррум»

2015

Прокопий Бурцев

Прокопий Бурцев: «Смысл всей этой нашей канители в том, чтобы скрасить свое унылое существование. А если нет веселья, то в чем еще смысл?»

Прокопий Бурцев родился в Якутске в 1983 году. Окончил факультет иностранных языков Якутского государственного университета имени М.К.Аммосова. Жил в Японии, что оказало существенное влияние на его творчество. Специализировался на коротком метре. В своих работах воплощает идеи сюрреализма и экзистенциальной философии, предпочитает сложные режиссерские конструкции.
«Феррум» — его первый полнометражный игровой фильм. Бюджет — менее 300 тысяч рублей. На съемки одного эпизода был один день — не хватало денег, чтобы платить актерам больше. Из-за ограниченного бюджета и запрета на табакокурение в кадре сигареты заменили карамельками. Картина — участник гонконгского фестиваля андеграундного кино Pineapple UFF (2015); конкурса независимого кино Black in the Box (2015); национального кинофестиваля дебютов «Движение» (2016). Лауреат специального приза жюри «Многообещающему таланту» IV Якутского МКФ (2016).

Прокопий Бурцев выбрал себе позицию аутсайдера, даже не все из собратьев по ремеслу знают его в лицо…

Автор выстроил полижанровую конструкцию, соединив приемы криминальной, мистической и экзистенциальной драмы. Дополнил картину вкраплением комических и даже фарсовых красок. Он лихо манипулирует тоном повествования – суровость то и дело сменяет ирония. В «Феррруме» нет скромного обаяния *рукодельности* и *наива*, характерного для якутских картин, но очевидны формальная выверенность и элегантность.

Центральный герой фильма – молодой гангстер. Изящная внешность. Тонкая кость. Стильный костюм. Крутой нрав. Металл в голосе. Этот экранный характер создали два актера: один подарил свой облик, другой – бархатистый тембр, суровые интонации. Название – метафора: железо в нашей культуре принято ассоциировать с маскулинностью.

После жестокой расправы с подельником *безымянный* герой начинает плутать в незнакомых ему пространствах. Спасается от кровожадных демонов, становится пленником молчаливого старика, который держит его на цепи, будто опасного зверя. Историю дополняет мотив «мертвой суженой»: судьба соединяет живого с покойницей. Согласно традиционным воззрениям якутов человек наделен тремя душами, одна из них (Ийэ кут, Мать-душа) способна отделяться от тела и отправляться в самостоятельные путешествия. Рассказ о блужданиях персонажа в иллюзорных мирах основан на этой мифологеме. Драматургия картины воспроизводит структуру разветвленного и многослойного сновидения. Явь зыблется, все возможности – вероятны. В очередном варианте *измененной* реальности злодей и жертва могут запросто поменяться местами.

«Феррум» не стал кассовым чемпионом в Якутии, но – благодаря мировой сети – обрел культовый статус. Автор сам выложил фильм на YouTube, где за три года набрал 176 тысяч просмотров. ◆

Сергей Анашкин

«Мой убийца»

2016

Костас Марсан

Костас Марсан: «Фильмы ужасов – то маленькое зернышко, откуда выросло дерево всего якутского кинематографа. Первые якутские фильмы, которые стали пользоваться настоящей народной популярностью, были сняты именно в жанре тубэлтэ (фольклорных историй о таинственном и ужасном)».

Костас Марсан родился в селе Бердигестях Горного улуса в 1976 году. Окончил исторический факультет Якутского государственного университета имени М.К.Аммосова по специальности «историк-политолог», после — Высшие курсы сценаристов и режиссеров (мастерская Аллы Суриковой и Владимира Фокина). Предпочтение отдает хоррорам, триллерам и детективам. Режиссеру близки мистические темы, основанные на якутском фольклоре и мифологии.

«Мой убийца» — дебютная работа Костаса Марсана — снят по мотивам повести якутского писателя Егора Неймохова «Случай на озере Сайсары», события в которой происходят в 1970-е. В фильме действие перенесено в наши дни. Источником вдохновения послужила картина Пон Чжун Хо «Воспоминания об убийстве». К съемочному процессу в качестве консультантов были привлечены оперативники, участвовавшие в раскрытии реального преступления, совершенного в Якутске в 1970-е годы. «Мой убийца» — первый независимый якутский фильм, вышедший в широкий прокат в РФ и СНГ (89 копий), и единственный представленный на Amazon Prime.

Участник внеконкурсной программы «Новое российское кино» ММКФ-2016. Призы: «Лучший фильм» и «Лучшая женская роль» на IV Якутском международном кинофестивале (2016); «Лучшая режиссерская работа» и «Лучшая мужская роль» на XV МКФ «Дух огня» (Ханты-Мансийск, 2017).

Труп молодой женщины, честный провинциальный детектив, пустоши дальнего края – сеттинг якутского фильма, которому удалось прорвать блокаду провинциальности и выйти в общероссийский прокат. Как это стало возможно? Вялотекущее и занудное криминальное расследование, где разбросаны скучные типажи и заурядные мотивы с легкими догадками. Сестринская зависть и ревность, бытовая мокруха, любовник-спаситель с биографией рецидивиста, коррупционное золото на неведомой земле, которое подворовывают, зная меру, крепкие местные мужики. Здесь не выспавшиеся и скучающие врачи проводят рядовую медэкспертизу, уставший начальник сбегает в отпуск, грубые пьющие соседи жалуются на таких же грубых пьющих соседей этажом ниже.

Не «Груз 200» и не «Воспоминания об убийстве», хотя в «Моем убийце» ощущаются и дух Балабанова, его любовь к некрасиво заурядному и глубоко порочному, и меланхолия южнокорейской камеры – неторопливой, внимательной, не выносящей приговоров. Найти и понять убийцу не так важно, как рассмотреть и показать протяженную, невеселую и ровную жизнь, в прозе которой всполохами загораются мелкие страсти. Полный режиссерский отказ от зрелищности, нежелание впечатлять – если драка, то неуклюжая и с ножом, на берегу безымянной реки; если погоня, то в сосновом лесу; если взросление, то в Алдане, где глазу не за что зацепиться. Каждый – потенциальная жертва и потенциальный преступник, преступление – самый человеческий из возможных поступков. Глобального зла не существует, локальное встречаешь в квартире с дешевым ламинатом и в глухом поселке золотоискателей. Как и в руднике, золото такого кино находится в песке через месяцы терпеливого наблюдения. Только не надо торопиться. ◆

Алиса Таежная

«Его дочь»

2016

Татьяна Эверстова

Татьяна Эверстова: «Я пытаюсь рассказывать о своей культуре. Мы, малочисленные народы, пока не высказались в полный голос. Никто никогда нас не спрашивал».

Татьяна Эверстова родилась в селе Майагас Усть-Алданского района в 1965 году. Экономист по образованию, в кино пришла в тридцать восемь лет. Кинематографическую биографию начала со съемок мини-фильма «Ырыа» («Песня»). «Его дочь» — дебютная полнометражная работа режиссера. Фильм основан на событиях личной жизни Татьяны Эверстовой и является первой частью полиптиха. Позднее, в 2018 году, вышло продолжение истории главной героини — «Замыкание». Фильмы Эверстовой созерцательны и медитативны, их основой служат культура и традиции, мировоззрение и учение народа саха — Аар Айыы итэҕэлэ (традиционная религия якутов).

Главный приз, спецприз жюри «За чистоту и глубину авторского высказывания», диплом Гильдии киноведов и кинокритиков России на XXIV фестивале «Окно в Европу» (2016); приз за лучший дебют на I Уральском открытом фестивале российского кино (2016); приз за роль второго плана на X Чебоксарском МКФ (2017).

Премьера «Его дочери» состоялась на фестивале «Окно в Европу» в 2016 году. Снимать помогали французы (операторы Веслей Мрозински и Фред Валле). Фильм получился широкий, медленный, задумчивый. Без нарративных или формальных откровений, но вечная тема взросления – история следует за детскими воспоминаниями режиссера – как раз располагает к медлительной созерцательности.

Есть в картине, с одной стороны, какая-то зачарованность герметичностью загадочного якутского мира, а с другой – прозрачная природа, широкий, легкий горизонт и тягучее, универсальное безвременье. Едва уловимая история словно медленно идет из одного края кадра в другой. Девочка в светло-желтом платье с малиновыми бантами живет с бабушкой и дедушкой в глухом советско-якутском селе (это рай). Отец когда-то умер, но взял и остался – в воздухе, траве, цветах и корове (Отец небесный). Большой, реальный мир (на самом деле, наоборот, какой-то узкий, ненастоящий) пытается прокрасться через советский телевизор, но ничего не выходит. Только когда происходит неизбежное, чего не обойти, не отодвинуть – первая встреча детства со смертью (несчастный случай, погибает дядя), – тогда кадр беззастенчиво темнеет. А до поры до времени безопасный мир поворачивается своей шаткой, загадочной, смутно-беспокойной стороной. Наверное, это называется взрослением. Рай потерян, вся жизнь впереди. ◆

Анна Закревская

«Чувак»

2017

Владимир Мункуев

Владимир Мункуев: «В Якутске одновременно очень сложно и очень просто снимать кино. У нас нет специалистов, техники – в этом вся сложность. Сила нашей кинотусовки в том, что все друг другу помогают, иначе не было бы якутского кино».

Владимир Мункуев родился в 1987 году в Якутске. Окончил Московскую школу кино (кураторы Алексей Попогребский, Борис Хлебников). Работал в рекламе, принимал участие в более чем двадцати якутских кинопроектах. В 2017 году вернулся на родину, чтобы снять дипломный короткий метр «Дьол» («Счастье»); в это же время получил предложение снять полнометражный фильм.

Сценарий «Чувака» написан Мункуевым за две недели в съемной квартире. От замысла до выхода картины в прокат прошло два с половиной месяца. Сложную сцену с погоней на лошадях снимали с десяти вечера до пяти часов утра без перекрытия улиц и без разрешений. В фильме использована популярная якутская эстрадная музыка 1960–1970-х, после его проката некоторые музыкальные композиции обрели вторую жизнь. При бюджете 2,8 миллиона рублей «Чувак» собрал в местном прокате 8 миллионов рублей и имел колоссальный успех. Некоторые фразы из фильма разошлись на цитаты и стали стикерами и гифками в Telegram.

«А якуты что, кино снимают?» – самоироничная цитата из криминальной комедии «Уол оҕото» («Чувак») о злоключениях двух деревенских парней в манящем и враждебном Якутске. Это достойная попытка универсализировать локальную природу жанра. Именно комедии выстроили стартовую зрительскую и производственную инфраструктуру национального кино, наполнили ее жизнью и, что не менее важно, ресурсами. Якутские комедии наряду с хоррорами первыми заполнили полки с DVD в местных магазинах в начале 2000-х годов. С тех пор они же регулярно наполняют кинозалы.

В этих комедиях комическое зиждется в первую очередь на обыгрывании родных реалий, типажей и мемов. Список характерных актеров с их амплуа ограничен, они кочуют из фильма в фильм, что, по сути, превращает якутскую комедию в один большой метафильм. Сугубая контекстуальность этого метафильма, с одной стороны, обеспечивает неизменно теплый прием публики, с другой – сильно сужает сферу его функционирования. Создатели «Чувака» попытались вписать якутскую комедию в новую реальность: взяли лучшие приемы, работающие для местного зрителя, и упаковали в конвенциональную обертку. К слову, команда фильма интернациональная: сценарий написали Владимир Мункуев и драматург Михаил Башкиров; Мункуев – бурят, родившийся и выросший в Якутске; Башкиров – москвич, волею судеб оказавшийся и успевший поработать в Якутии.

Конфликт в «Чуваке» основан на противопоставлении культурных кодов села и города, здесь много локальных мемов (например, про различные говоры якутского языка), фильм наполнен узнаваемыми лицами (в эпизодах снялись не только известные в индустрии развлечений люди, но и чуть ли не половина съемочной группы). Не обошлось без старого доброго физического юмора (взять хотя бы косоглазие одного из героев) и маскулинного дискурса. При этом картину отличают не только добротный сценарий, четкая структура и хорошая коммерческая «картинка», но и милые отсылки к жанровым образцам, самоирония и гениальный саундтрек – заслуживающая отдельного внимания ретроспектива якутской музыки, от эстрадных хитов 60–70-х годов до современных исполнителей. Главное же: авторам, кажется, удалось без потерь втиснуть в декорации криминальной комедии здоровую долю социальной сатиры, затронув почти весь спектр насущных проблем. И если нелегальная торговля мамонтовым бивнем проблема скорее локальная, то внутренняя миграция, неустроенность городов, засилье микрокредитных организаций, вездесущие откаты и продажные полицейские – темы, над которыми (пусть сквозь слезы) сможет посмеяться каждый житель необъятной страны. ◆

Кюнней Филиппова

«Царь-птица»

2018

Эдуард Новиков

Эдуард Новиков: «В моем понимании авторское кино – это субъективное ви́дение, особая позиция вопреки всеобщим взглядам и понятиям».

Эдуард Новиков родился в 1971 году в селе Качикатцы Орджоникидзевского района (сейчас Хангаласский улус). Выпускник Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения по специальности «режиссер-оператор кино» (мастера Валерий Саруханов, Юлий Дворкин, Игорь Наумов). Дипломная работа «Бог» победила на фестивале «Начало» (2001, Санкт-Петербург) и получила приз Kodak на первом Международном фестивале студенческих фильмов «ПитерКиТ» (2001). Режиссер одного из самых кассовых якутских фильмов «Посланник небес» («Айыы Уола», 2014).

Сценарий известного якутского драматурга Семена Ермолаева основан на реальных событиях, описанных в рассказе Василия Яковлева «Со мною состарившаяся лиственница». Съемочный период занял два года. Фильм снят на фотоаппарат Sony Alpha. Во время съемок фильма у Эдуарда Новикова сгорел родительский дом в селе Немюгюнцы, и местные жители и администрация помогли его восстановить. Благодаря их помощи режиссер нашел силы продолжить работу над картиной. В главной роли занят дебютант — семидесятитрехлетний непрофессиональный актер Степан Петров, который всю жизнь проработал водителем и играл юмористические роли в народном театре.

Главный приз ММКФ «Золотой Георгий» (2018); премия ФИПРЕССИ; приз «За высокую художественность» 42-го Монреальского фестиваля. Лучший фильм Asian World Film Festival (2018). Гран-при 17-го Байкальского МКФ «Человек и природа». Лучший фильм на Rain International Nature Film Festival. Лучший фильм на 19 ImagineNATIVE Film + Media Arts Festival; Гран-при XIV МКФ имени Шакена Айманова; номинант AsiaPacific Screening Award в категории «Культурное разнообразие».

Говоря о якутской «новой волне», обычно подразумевают яркие образцы авторского кино, так что непроизвольно может сложиться обманчивое впечатление, будто Республика Саха – некий заповедник независимых кинематографистов. В действительности независимые авторы здесь есть (Степан Бурнашев, Сергей Потапов, Михаил Лукачевский), но основной производитель все же государственная компания «Сахафильм», заинтересованная, как ей и положено, в зрительских жанровых фильмах. История с «Царь-птицей», однако, напоминает нам, что вольный дух искусства кино дышит где хочет.

После окончания в 2001 году СПбГУКиТа Эдуард Новиков устроился на «Сахафильм» и, до того как получил возможность запуститься с собственной картиной, пятнадцать лет работал оператором или приглашенным режиссером. В частности, снял заказной байопик о якутском поп-исполнителе начала 90-х («Посланник небес»), почти превратив его в оригинальную авторскую картину. Далеко не сразу Новикову удается убедить руководство доверить ему выстраданную экранизацию рассказа классика якутской литературы Василия Яковлева – пока несколько лет назад студию не возглавил Дмитрий Шадрин, этот проект считался слишком артхаусным. Выданный карт-бланш привел к результату, превзошедшему все ожидания: «Царь-птица» – и авторский, и зрительский, и вообще глубоко универсальный шедевр якутского кино, способный украсить программу любого мирового фестиваля; ясная и глубокая притча о драматически постколониальном характере якутской идентичности, о традиционном обществе и в то же время о неустранимом постмодерне окружающей человека реальности, какой бы эпохе или культуре он ни принадлежал. Помимо безупречного профессионализма актеров и всей съемочной группы стоит отметить великолепную работу с животными и изысканно минималистичный саундтрек, записанный молодым московским композитором Андреем Гурьяновым. ◆

Евгений Майзель

«Агент Мамбо»

2019

Алексей Амбросьев-мл.

Алексей Амбросьев-мл.: «Убежден, что, если ты что-то делаешь, обязательно должно быть что-то живое и личное, то, что тебя цепляет, трогает и ранит. Режиссер должен быть максимально открытым».

Алексей Амбросьев-младший родился в 1986 году в Якутске. Окончил Арктический государственный институт культуры и искусств по специальности «режиссер театра» (мастера Андрей Борисов, Сергей Потапов, Ефим Степанов). Автор сценариев многих якутских фильмов. Некоторое время работал режиссером в Мирнинском и Нюрбинском театрах, Театре юного зрителя Якутии. Дебютной режиссерской работой в кино стал фильм «Муммуттар» («Заблудившиеся», 2015).

«Агент Мамбо» создан в т/о Hits production и Suorat, которые в Якутии имеют огромную аудиторию благодаря юмористическим видео. Фильм стал дебютом практически для всех главных героев картины. Владимир Тимофеев, Иннокентий Хобуев и Виталий Щукин — известные вайнеры в республике. Производство заняло месяц. Рекламной площадкой фильма стали Twitter, Instagram и местное радио. Главная песня из фильма вышла в топ радиочартов до выхода картины в прокат. За первый уикенд проката комедия стала безоговорочным лидером по средней посещаемости сеансов в России: «Агент Мамбо» — самый кассовый фильм в истории якутского кино. При бюджете 1,7 миллиона рублей он собрал в местном прокате 16 миллионов рублей.

Лучший фильм конкурсной программы этнического и регионального кино XIII Чебоксарского международного кинофестиваля (2020).

В «Агенте Мамбо», рекордсмене регионального проката, навряд ли можно распознать серьезное авторское высказывание, но вообще всякую национальную киноиндустрию лучше всего квалифицирует наличие своего, а не только покупного, «зрительского» кино. Тем более что эта картина ко всему прочему и очень точно репрезентирует и Якутию в целом.

Здесь в веб-сериальном стиле излагают знакомый до боли сюжет о полицейском под прикрытием, который внедряется в банду и понемногу проникается сочувствием к «коллегам». Но это, конечно, не «Отступники» – скорее отдаленно смахивает на гонконгский оригинал римейка Скорсезе, на «Двойную рокировку». Колорит проявлен подспудно и, возможно, не намеренно. Мамбеты (субкультура якутских гопников; слово позаимствовано из казахского жаргона и означает то же самое – «деревенщина») приодеты и романтизированы. Бандиты в «Агенте Мамбо» больше смахивают не на стереотипный русский криминалитет (во всяком случае, такой, каким его закрепил в массовом сознании Балабанов в «Жмурках») – больше на якудза, особенно главарь Кардан (Виталий Щукин) и его сестра Шина (Галина Виноград, популярная якутская певица). Таким образом Якутия как государство в государстве, независимая и самодостаточная республика в составе РФ, открыто демонстрирует свою проазиатскую культурологическую парадигму, которая пришлась по душе и зрителям – до сих пор Щукин в своем образе крутого насупленного главаря на радость подписчикам рекламирует в инстаграме магазины одежды в Якутске.

Казалось бы, чем может заворожить такая немудрящая картина? Именно своей безмятежной наивностью. Не имея возможности снимать гремящие гигантоманские фильмы с неоправданными бюджетами и спецэффектами, доступными москвичам, якуты радостно переизобретают классические жанры с энтузиазмом, который не снился их столичным коллегам. Они снимают так, словно до сих пор удивлены изобретенному Люмьерами чуду, благодаря которому можно фиксировать и переосмыслять реальность. И эта творческая искренность позволяет простить любую вторичность. ◆

Егор Беликов

«Надо мною солнце не садится»

2019

Любовь Борисова

Любовь Борисова: «Для меня кино – это котел, куда ты кидаешь свое время, свою душу, свою любовь, и каждый член съемочной группы делает то же самое, а когда фильм выходит на экраны, зритель чувствует эту любовь».

Любовь Борисова родилась в 1982 году в селе Верхневилюйск Верхневилюйского улуса. Окончила Финансово-экономический институт Якутского государственного университета имени М.К.Аммосова. С 2011 года работает в кино в качестве ассистента режиссера, второго режиссера, исполнительного продюсера, режиссера монтажа, сценариста и режиссера.

Это ее дебютная режиссерская работа. Основой стала повесть народного писателя Якутии Николая Лугинова «Каменный мыс». Сценарий был написан специально для актера Степана Петрова, пережившего трагедию, которая отразилась в сценарии. Фильм снимали в течение месяца за Северным полярным кругом на побережье Хара-Улахской бухты в море Лаптевых. В эпизодах снялись местные жители.

Приз зрительских симпатий ММКФ (2019); приз NETPAC (2019); приз FIPRESCI и зрительских симпатий кинофестиваля в Котбусе (2019). Лучший полнометражный фильм на Nuuk International Film Festival (2020).

Режиссерский дебют Любови Борисовой, на разных позициях участвовавшей в съемках двадцати двух картин, а до того шесть лет проработавшей кредитным специалистом в банке, – это коммерческий ответ запросам якутской аудитории на доброе кино с хэппи эндом и одновременно синтез личных впечатлений и взглядов команды. Влюбленность оператора Семена Аманатова в окрестности села Найба, где он снимал свой предыдущий проект; множественные первоисточники, сшитые Борисовой в сценарий, затем ей же откалиброванный под харизму актера Степана Петрова; укулеле, которое зазвучало в фильме просто потому, что на нем играет юный актер Иван Константинов… «Надо мною солнце не садится» – одушевленное кино, родившееся из личной причастности людей к материалу.

Основной конфликт фильма – естественное против искусственного, родное против чужого, тундра против видеоблогов и бензиновых генераторов – развивается с той скоростью, с какой юный блогер Алтан, посланный сердобольным дядюшкой на звероферму, отделяет зерна от плевел. Вот он приезжает в глушь, диким зверем рычит на песца в клетке, а следом с тем же азартом кривляется в инстаграм-маске с заячьими ушами. Современность истории, впрочем, обеспечивается не декоративным хайтеком, а тем, что антагонист главного героя – невидимая идеология, культ потребления, капиталистическое счастье.

Чтобы победить врага, сначала нужно установить на нем фокус. Тут из ниоткуда возникает помощник-даритель – седовласый Байбал; позже Алтан буквально вынудит его побыть оператором. Дряхлый старик, все еще мечтающий стать великим летчиком, – самый нужный попутчик для мальчишки, который грезит о дорогих побрякушках. Байбал вернулся в окрестности фермы, чтобы умереть и быть похороненным рядом с женой. Когда-то их лодка перевернулась во время шторма – жена погибла, а трехлетнюю дочку Надю унесло в море. Благодаря старику, так и не потерявшему надежду, что ребенок выжил, Алтан наконец-то загорается собственной идеей. Он запускает канал для поисков Нади и вместе с Байбалом снимает наивные челленджи, правда, теперь искренне пропуская их сквозь себя. Сочувствие и соучастие – волшебные средства, которыми старик одаривает парня, – учат его отличать свои желания от чужих и жить жизнью сердца. А поскольку дар предполагает обратную связь, Алтан также становится помощником-дарителем, исполняя заветные мечты старика.

«Надо мною солнце не садится» поднимает фундаментальный вопрос: как сократить зазор между восприятием и репрезентацией, вещью и образом, переживанием и воспоминанием о нем? Телевизионщики, привозящие Байбалу фейковую Надежду, указывают, как поступать не стоит: не устраняя растерянность, культ постправды превращает человека в продавца ощущений, а память – в основную сферу экономической деятельности. Подлинный хэппи энд фильма – в утверждении, что не все продается и покупается, а сила технологий, контролирующих время, может быть и сближающей силой. ◆

Ева Иванилова

«Нет бога кроме меня»

2019

Дмитрий Давыдов

Дмитрий Давыдов: «Я изначально решил, что идея каждого фильма, сценарий, монтаж – все должно быть свое, потому что это ответственность. Я хочу брать ответственность за свои фильмы на себя».

Дмитрий Давыдов родился в селе Амга Амгинского улуса в 1983 году. Окончил педагогический институт по специальности «учитель начальных классов». С 2004 года работал в школе учителем, психологом, директором (в 2021 году объявил об увольнении из школы). В 2014 году снял фильм «Костер на ветру», мировая премьера состоялась на Пусанском МКФ (2016). У фильма успешная фестивальная судьба. Работам Давыдова свойствен минимализм, в их центре драма одиночки и изгоя.

«Нет бога кроме меня» — вторая полнометражная работа Давыдова. Режиссер всегда старается уложить съемки в четырнадцать смен, снимает во время отпуска или праздничных дней. Съемочная группа небольшая — десять-пятнадцать человек. Две съемочные недели фильма проходили в Амгинском районе и Якутске осенью 2018 года. Кроме артистов «Саха-театра» Петра Садовникова, Зои Багынановой и Дмитрия Михайлова в съемках были задействованы и непрофессиональные актеры. Фильм заканчивает трилогию о семейных отношениях, в которую вошли «Костер на ветру» и к/м «Река». Все три фильма о семье, жизни в деревне и судьбе маленького человека.

Специальный приз за лучшую мужскую роль на фестивале «Окно в Европу» (2019); лучшая режиссерская работа на VI Якутском МКФ (2020); лучший фильм XIII Чебоксарского МКФ (2020).

Руслан – сорокалетний мужик, жизнь которого ограничивается двумя вещами: работой на лесоповале и уходом за матерью с болезнью Альцгеймера. Когда мать в беспамятстве забредает к соседям и хватается за ружье, те решают, что пора вмешаться. Руслана вынуждают переехать в Якутск и показать мать земляку, открывшему там частную клинику. На шумном совещании тщетно ищут варианты помягче: кто-то спрашивает, нет ли в поселке «чего-то по социальной линии». В контексте сюжета и в рамках тесного кадра с фокусом на профиле главного героя, вдавленного в угол заблюренной толпой, этот вопрос звучит необъятно широко.

Большой город заражает меркантильностью, тяжело больной человек – растерянностью и бессилием. В одной из сцен пассажиры автобуса начинают хохотать, подхватывая звонкий смех матери Руслана. Да, заразиться можно и чем-то хорошим, но в мире фильма заражение – общая метафора: состояние человека зависит от искривления пространства вокруг. Непредсказуемость больной матери, обида бывшей жены, навязчивость односельчан, безразличие брата, нетерпеливые люди в супермаркетах и гопники у подъезда. Герой резистентен всем натискам среды до тех пор, пока его внутреннее давление не подбирается к критической точке. Последняя стадия диссонанса – потеря контакта с собственным телом: и вот больная мать мочится на пол, а сына, решившегося положить ее в клинику, тошнит у крыльца ночного клуба. Любящий бог постепенно выворачивается наизнанку и мутирует в карающее божество, которое оттого и ревет, что оказалось в невыносимом одиночестве.

«Нет бога кроме меня» – кино не про просторы Якутии, а про тесноту: на улицах, может, и свежо, но на маленьких кухнях – духотища. Визуальный лейтмотив – заваленный вправо угол – прогрессирует по ходу фильма вместе с болезнью матери и отчаянием сына. Тонко поставленные и сыгранные душевные абсцессы вскрываются камерой Ивана Семенова, орудующей то как скальпель, то как топор.

Типичная для якутского кино сырая картинка с минимальной или вообще отсутствующей цветокоррекцией здесь точно передает классический желто-коричневый анабиоз российского города. «Нет бога кроме меня» сочетает суровость стиля и предмета, глубину исполнения и демократичность интонации. В ударной позиции здесь и вовсе стоит мизансцена, сгодившаяся бы как визитная карточка российского авторского кино: уставший человек жмется к окошку маршрутки и смотрит в бесцветные дали. ◆

Ева Иванилова

«Черный снег»

2020

Степан Бурнашев

Степан Бурнашев: «Перед съемками специально хожу на природу, прошу благословения у духов. Все время мысленно прошу и объясняю: “Я снимаю об этом не ради успеха или снискания зрительской доброжелательности, а чтобы рассказать”».

Степан Бурнашев родился в 1983 году в селе Курбусах Усть-Алданского района. Окончил Якутский государственный университет имени М.К.Аммосова по специальности «прикладная информатика в экономике». Снимает разножанровое кино, много экспериментирует, его герои — простые селяне, неразрывно связанные с родной землей. «Черный снег» — десятая работа режиссера.

В картине много ночных сцен, во время съемок которых температура воздуха опускалась до минус 45 градусов. Треть фильма снята двумя длинными кадрами. Один кадр снимали три ночи, второй — две. Исполнитель главной роли Федот Львов четыре ночи лежал под Камазом. Техника не выдерживала морозов и выходила из строя. На отогрев членов команды после смены уходило до трех часов.

Бурнашев — режиссер монтажа фильмов Дмитрия Давыдова «Нет бога кроме меня» и «Пугало».

Главный приз и приз Гильдии продюсеров России на фестивале «Окно в Европу» (2020).

Степан Бурнашев по своей натуре экспериментатор – за десять снятых фильмов перебрал множество жанров, далеко отстоящих друг от друга. Предметом его экспериментов становятся и явления природы. Например, холод – ключевой элемент трех его фильмов (впрочем, кому, как не якуту, исследовать этот феномен?). В первый раз он решил снимать криминальный боевик «Беглый» (2014) в мороз, когда температура опускается ниже 50 градусов: по замыслу автора это должно было отразить истинную атмосферу зимней Якутии. В кадре мороз «под полтинник» ничем не отличается от тридцатиградусного – зато выяснили пределы возможностей киноаппаратуры и терпения съемочной группы. К теме якутского холода Бурнашев вернулся в зомби-хорроре «Республика Z» (2018): особенность регионального климата использована в кульминационном твисте. Но именно «Черный снег» – «Хара хаар» – стал фильмом, где Бурнашев подытожил свои исследования.

Дальнобойщик Егор – расчетливый деляга, который нашел верный способ обогащения. Он возит в «запретную зону» оленеводам водку и, пользуясь их слабостью перед алкоголем, сбывает товар по грабительским тарифам. Жадность и самоуверенность толкают его на неосмотрительный шаг – Егор решает завершить удачный рейс без напарника. Это и приводит к катастрофе, занимающей как минимум половину фильма. Здесь холод – стихия, секундной стрелкой отсчитывающая приближение конца. Она диктует необходимость принимать безошибочные и необратимые решения, от которых зависит жизнь героя. «Черный снег» закономерно сравнивают с «127 часами» Дэнни Бойла, но это его полная антитеза. Якутия – это не Юта, мороз дает куда меньший срок для спасения, чем жара. В «127 часах» семь суток борьбы надо было ужать в полтора часа экранного времени, в «Черном снеге» – растянуть на полнометражный фильм несколько судьбоносных минут.

Пространство, в котором разворачивается действие, уникально, но мотивы героев и обстоятельства понятны любому. Главная же ценность не назидательность притчи, а само описание процесса выживания. Зрелище, героем которого становится одинокий дальнобойщик, причиняет почти физическую муку, эмоциональное воздействие фильма огромно. Бурнашев грубо обращается к физиологии и плотским ощущениям, заставляя вспомнить слэшеры и чуть ли не порно. Но ужасающая достоверность «Черного снега» и настойчивость режиссера в исследовании неведомого опыта превращают фильм в необычный образец подлинного искусства. ◆

Егор Карпов

«Тыгын Дархан»

2020

Никита Аржаков

Никита Аржаков: «Живем мы во время, когда все вокруг стремительно меняется. В постпандемийную эпоху роль искусства должна возрасти, ведь оно рассказывает людям о людях, объединяет их, а не разобщает. Пришло время собирать камни и исцелять души, а не наоборот».

Никита Аржаков родился в селе Ожогино Аллаиховского района в 1962 году. Окончил Высшее театральное училище имени М.С.Щепкина по специальности «актер театра и кино», затем Высшие курсы сценаристов и режиссеров (мастерская Эмиля Лотяну и Владимира Наумова). В фильмографии режиссера насчитывается более двадцати фильмов — игровых полнометражных, короткометражных и документальных. Аржаков — одна из ключевых фигур в истории якутского кинематографа; его считают живым классиком якутского кино. Сценарий фильма «Тыгын Дархан» написан по мотивам одноименного романа народного писателя Якутии Василия Яковлева-Далана. Съемки длились более двух лет на территории одиннадцати районов и четырнадцати населенных пунктов Якутии. В них приняли участие более десяти тысяч человек. Это самый масштабный якутский проект за последние десять лет. Бюджет картины составил 255 миллионов рублей. Для съемок построено более двухсот декораций: юрты, урасы, балаганы. Большинство доспехов в фильме пластиковые, каждый собран и подогнан вручную. Для копий, луков, щитов и батыйа использовали железо, дерево и пластик.

Приз президента фестиваля, призы лучшему актеру и лучшему оператору на XIV Всероссийском фестивале исторических фильмов «Вече».

Эпос «Тыгын Дархан» – самый амбициозный и самый затратный проект последнего десятилетия. Главный герой – военный вождь, предводитель племени хангаласцев, жил на рубеже XVI–XVII веков. Некоторые интерпретаторы считают его грозным тираном, посеявшим смуту в мирном стане народа саха: распри кланов ускорили русскую колонизацию края. Другие видят во владыке долины Туймада, где ныне расположен город Якутск, провозвестника якутской государственности, собирателя земель, борца за утверждение эры «доброго согласия»[1]. Такую трактовку принимает и Никита Аржаков, один из первых дипломированных кинорежиссеров республики. Местным интеллектуалам и местной власти понятно: для утверждения собственной идентичности Якутии необходим национальный герой, сопоставимый по доблести и величию с кумирами других азиатских народов.

Длинные вереницы коней, наездники в диковинной амуниции, ожесточенность кровавых сеч: локальные стычки укрупняются до вселенских масштабов. Житийный сюжет возникает из сшибки амбиций предводителей двух якутских племен – хангаласского Тыгына Дархана и борогонского Легоя Тойона. Первый доблестен и благороден, второй коварен и подл. Дуальность богатырей, противоборство доброго и злого начал отсылают к повествовательным схемам традиционного эпоса «Олонхо». Тыгын возьмет верх над Легоем, но для обретения внутренней силы герою необходимо пройти через закалку страданием, пережить череду испытаний: скитаний, лишений, унижений, невзгод. Триумф оплачен кровью его домочадцев и соплеменников.

Художники-постановщики совершили подвиг, реконструировав осязаемый образ ушедшей предметной среды – позабытую архитектуру укрепленных усадеб, утраченное оружие, утварь, вышедшую из употребления, летний и зимний наряд, характерный для разных племен и сословий. А вот «пространство мифа» воссоздано приблизительно. Главный герой не столько избранник богов или вождь, облеченный священной миссией: проективная логика рассуждений Тыгына уподобляет его современным политикам. Брезжит призрак «альтернативной истории»: в мечтах объединителя якутских племен – движение на восток, налаживание контактов с коренными американцами.

Авторы соблюдают политическую корректность, обрывают рассказ до смены исторических вех, до вторжения в земли саха казачьих отрядов. Не позволяют якутским богатырям ввязаться в межнациональный конфликт, пролить русскую кровушку на экране. ◆

Сергей Анашкин

1. В субтитрах без всякого перевода дается понятие «ил» – доброе согласие, приязнь, дружба, любовь, мир, спокойствие, миролюбие (по словарю Пекарского). Современный якутский парламент, к слову, называется Ил Тумэн.

Светлана Романова

ВОЗВРАЩЕНИЕ ВЗГЛЯДА

Экзотичное и аутентичное в якутской культуре

Светлана Романова – художница и исследовательница из Якутска. Получила степень бакалавра в Otis College of Art and Design и магистра в Калифорнийском институте искусств. Возвратившись в Якутск в 2015 году, начала работу над кинопроектами о своем родном городе и прилегающих регионах.

Пристальное внимание к образам в кинематографе формирует вопросы о корректной репрезентации в них малых и коренных культур. Помимо исследования функций, которые выполняет образ в кино, и обусловленных ими визуальных форм важно принимать к сведению плюрализм интерпретаций, позволяющих воспринимать его по-разному в зависимости от места и зрителя. Какая власть над мнением существует у создаваемого образа, как эта сила регулируется, адаптируется и практикуется? В частности, как уже существующие образы, продолжающие наследие антропологического опыта, повлияли на жизнь арктических сообществ и как находят свое отражение в визуальной культуре быстро развивающейся киноиндустрии Республики Саха?

Вера в объективность фотографических оттисков, приведших к легитимации изображения как реального отражения действительности, – это предустановка нашего восприятия истины. Учитывая технический прогресс последних лет, следует понимать, что характер изображений изменился, когда телефоны, камеры, компьютеры и прочие устройства стали не только доступными, но и необходимыми для коммуникации. Подобное смещение произошло также и в нашем понимании истины: оно стало более гибким – демократизация воспроизводства и его количество выработали в нас критическую оптику к поступающей информации. Этот важный навык актуализируется, когда изображение используется не только как средство управления желаниями народа, но и как инструмент создания альтернативных нарративов. Диктуемая идеологическими целями или рыночной рентабельностью монополизация изображений теми, кто имеет доступ к расширенным

каналам их распространения, приводит к редукции или искажению представления культуры у репрезентируемого субъекта.

Одним из примеров таких нарративов служит образ романтизированной арктической нищеты – своего рода стереотип в западном мире: земля, недоступная для большинства, с суровым климатом, населенная людьми Севера, которые обычно классифицируются или определяются пасторальными практиками, характерными для данного региона. Чаще всего трактовки такого порядка основаны на первых впечатлениях о коренных народах глазами внешних наблюдателей, которые в силу поверхностного ознакомления склонны обобщать и стереотипизировать увиденное. Эти исходные образы стали своего рода товаром, с помощью которого происходит процесс коммодификации культурных и территориальных особенностей. Описанное не только процесс омогуществления тиражируемого образа как инструмента, но и целый механизм, через который действует подавляющая часть современной визуальной культуры. Построение нарративов с использованием образа в контексте Якутии – процесс непростой, требующий понять всю сложность современных тенденций в визуальном языке якутской кинематографии и ознакомиться с историей региона.

Республика Саха (Якутия) – самоуправляемый регион России, в котором проживают коренные жители дальневосточной Сибири. Во времена советских правительств многие этнические группы разных языков и культуры подвергались угнетению, что привело к утрате самобытности и традиционных систем верований малочисленных коренных народов. Как самый крупный этнос в республике народ саха обладает большой властью в управлении регионом и контролем над создаваемыми образами. Эти факторы способствовали тому, что в некотором смысле саха сумели курировать свою собственную экзотификацию (использование народных мифологий), создавая новые культурные нормы и достопримечательности для туристов: они привлекают людей продуктами угнетения (алмазная и золотодобывающая промышленность) и превращают климатические условия в товар (самый холодный регион в мире, самый холодный город в мире). Процесс самоэкзотификации вызван адаптацией к условиям современного мира и его капиталистической экономической системы, и следует задуматься о том, как при апроприации западного взгляда присваивать его лишь выборочно, не теряя идентичности и развивая свой автономный визуальный язык.

Апроприация считается проблемной темой в развитых странах, где в последнее время этнические меньшинства приобрели определенный контроль над своими визуальными репрезентациями. Вопрос отнюдь не о канонах этичности репрезентации, скорее о видимости истинной культурной идентичности и ее многослойных проявлениях, о едином присутствии в мире в качестве узнаваемого голоса. Благодаря таковым процессам происходит реконтекстуализация семантики слова «аутентичный» и его программы – утверждение истины

через выявление исходных корней. Перенаправить, повернуть и вернуть взгляд – по существу, это взгляд в ответ. Эти импульсы вызваны тем фактом, что потеря территориальности и права собственности на землю делает коренных жителей невидимыми гражданами страны. Стирание связи с некогда их землями происходит не только из-за отсутствия права на самоуправление, но и из-за чувства, что ценность и важность самой связи как части основной идеологии систем верований коренных народов отвергается более крупными учреждениями и органами управления. Значимость признается только тогда, когда экзотификация своей культуры приносит прибыль: через присвоение религиозных ритуалов (бум неошаманизма, фестиваль Burning Man, Хэллоуин) и использование реквизита в качестве декораций в кино

«Кун оҕолоро» («Дети Солнца»). «Королизация в Якутии»

(вестерны, исторические драмы и т.д.). Измученное сокращением своей культуры, кино коренных народов реформирует «образ» и присваивает машину (камеру), которую применяли для создания мифических рассказов о них. Сосредоточиваясь на различных формах – таких, как сохранение языков (присутствие местного языка в фильмах в качестве основного), нарративизация фольклора, использование локализованного юмора и т.д., – индигенное кино во всем мире утверждает себя не только как отрасль, но и как самоорганизующаяся посредническая сила, поскольку говорит изнутри сообщества о сообществе и сообществу. С точки зрения деколонизации экрана изменившиеся условия производства образов предоставили индигенному кино изобильные и многочисленные темы для выявления различий между тем, что романтизируется и что является фактом.

В случае постколониальной российской Арктики апроприацию можно трактовать иначе: она функционирует как адаптивный механизм,

благодаря которому люди могут понять мир и за пределами Арктики. Этот механизм нельзя уравнивать или сопоставлять с методологиями, с помощью которых западный мир получает возможность исследовать экзотические места, ввиду того, что доступ к внешнему миру и информации сильно ограничен из-за геолокации и, следовательно, из-за нехватки инфраструктуры. Характерной особенностью ситуации с коренными народами России является то, что многие этнические меньшинства смогли сохранить свои собственные территории. Зачастую эти так называемые территории обычно являются признанными на федеральном уровне муниципалитетами, областями, республиками и автономными землями, которые носят одноименное название в честь народов, которые их населяют. Не исключено, что такие по-

«Нет бога кроме меня», режиссер Дмитрий Давыдов

литические решения, позволяющие коренным народам сохранять свои земли и титулы, помешали им участвовать в глобальной борьбе за деколонизацию мест, значительно обесценив необходимость провозглашать и повторно проявлять территории, поскольку они уже формально существуют как свои собственные в своих титулах. Вероятно, последнее относится к саха в большей степени, чем к другим малочисленным группам коренного населения в пределах Якутии, которые все еще находятся на пути к тому, чтобы получить большую видимость не только во всем мире, но также в границах своей собственной республики. Сложившаяся ситуация может способствовать росту локализованной кинематографической практики, которая поднимет вопросы об иерархической природе существующего представления республики.

Современное состояние якутского кинематографа и его существование как форма репрезентации образа своей земли и людей – это акт присвоения, апроприации. Важно отметить, что речь идет не о присво-

ении культур как таковых или их воспринимаемых образов, а о присвоении западного менталитета и мышления. В свою очередь, такая апроприация внедряет современные формы существования – создание среднего класса и популяризация потребительской культуры, которая непоколебимо устремлена к предполагаемому комфорту и социальному статусу. Эти новые формы социальной политики находят свое отражение в визуальной культуре, в которой образ стал новым языком и валютой.

Если рассмотреть прошлые тенденции якутского кино, можно увидеть, что оно воплощает и в некоторой степени копирует западные нормативные фильмы. Подражание происходит не только в жанре (романтические комедии, драмы и фантастические блокбастеры), но и в визуальном языке, посредством которого эти фильмы осуществлены. Это воздействие создало определенный способ «измерения», ввело и укоренило уровень оценочного и ожидаемого качества для зрителя. Оно научило глаз распознавать, потреблять и жаждать модели глобализации. Процесс нормализации единой визуальной эстетики представляется давним наследием визуального языка коммерческого кино, распространяемого популярными платформами, такими как Netflix, которые внедряют, восстанавливают и повторно переобучают зрителей восприятию иных форм на ежедневной основе. Взгляд не только был и остался оккупированным, он теперь институционально штампован. Изменение восприятия и регулирование стандартов – деструктивная сила, потенциально ставящая под угрозу молодые и развивающиеся этнические визуальные культуры.

Несмотря на новые, современные трудности, саха удалось развить сильные независимые кинематографические практики, которые получают все большее признание во всем мире. Принимая форму этнического кино, некоторые якутские фильмы воплощают специфически региональную тематику и используют повествование/содержание для проявления давно устоявшихся экзотических представлений о жителях Крайнего Севера России и для освещения настоящих условий, фактических реалий региона. «Нет бога кроме меня» Дмитрия Давыдова – одна из таких картин, служащая прекрасным примером для ознакомления с социальными и экономическими условиями, с которыми сталкиваются люди в регионе. Фильм проявляет разделение сельской и городской Якутии и трансцендирует такие темы, как разрыв поколений, вина. Нарратив берет на себя ответственность, вместе с тем оставляя пространство для поэтики. Обращение к проблемам психического здоровья в повествовании и к тому, как мы с ними справляемся, создает определенный уровень чувствительности. Еще одна составляющая визуальной практики Давыдова – манифестация метафор как повествований, через которые утверждаются мистика региона и его история.

Другой пример изображения региона и обращения к его разнообразию – серия документальных фильмов коллектива «Кун оҕолоро» (в переводе с якутского «Дети Солнца»). Группа документалистов

следит за несколькими жителями одного улуса (региона) или деревни (муниципалитета), знакомя зрителей с различными подходами к жизни и повседневной деятельностью, существующей в тесной взаимосвязи с временами года. Это настоящий голос изнутри, явленный погруженностью создателей фильма в контекст и их вовлеченностью в процессы, позволяющий участникам фильмов полностью расцвести перед камерой. Подобное кино и практики способствуют созданию правдивого представления о республике, поскольку они далеки от одномерных ожиданий. Фильмы, полные поэзии, мистики и реализма, охватывают многие аспекты экзотификации и обусловливают использование якутских народных мифологий. Тем не менее они преподносят ее в качестве ткани социальной реальности.

Вместо того чтобы быть пассивным соучастником своего признания на федеральном уровне, народ саха как нация и как производитель изображений прокладывает свой собственный путь и со своим подлинным голосом. Трудная задача, возложенная на один этнос, может породить не только этногенез определенного рода, но и помочь использовать саморефлексию как форму для утверждения собственной автономии в хаотичном мире. ◆

Ия Покатилова

ВЕЧНО СУЩЕСТВУЮЩЕЕ ВРЕМЯ

Система искусств в Якутии как дорога к якутскому кино

Ия Покатилова – ведущий искусствовед Якутии, член Союза художников РФ, кандидат искусствоведения. Защитила кандидатскую диссертацию по теме «Метаморфозы пластического фольклора в истории культуры Якутии» (СПб, 2003). Автор концепции и куратор персональных и групповых выставок якутских художников: «МАНАА»; «Мир саха»; «Путь в четвертом измерении» и других. В настоящее время работает доцентом кафедры фольклора и культуры СВФУ имени М.К.Аммосова.

К XVI веку согласно историческим якутским преданиям и этнографическим, археологическим данным выделился традиционный уклад жизнедеятельности якутов в трех ее своеобразных инвариантах: культура центральных якутов-саха; культура вилюйских саха (западные районы Якутии) и особая культура северных якутов-уранхайцев (северо-западные якуты-оленеводы), – вобравших в себя элементы автохтонных традиций и адаптировавших южную культуру к природно-климатическим условиям Крайнего Севера. Типологически якутскую культуру XVI–XIX веков следует отнести к традиционному типу художественной культуры, в котором именно фольклор отражал образную и мифологическую картину мира якутов, связанную с традиционным *аласным* мировоззрением. Фольклорный тип художественной культуры якутов, эвенков, юкагиров, а со временем и эвенов и долган просуществовал до начала XX века.

В ходе исторического развития фольклор, тесно связанный с природной и деревенской средой, дольше сохраняет изначальный синкретизм культуры первобытной. В традиционной культуре народа саха проявляется синкретизм двух типов фольклора – пластического (народное прикладное творчество) и мусического (устного, музыкально-танцевального) творчества. Они тесно взаимосвязаны с традиционным мировоззрением якутов, картиной мира и нравственно-этическими представлениями народа, утверждавшими ценности вечного (оруу баар кэм – вечно существующее время) в творчестве вещно-пространственном или же в творчестве с процессуальной образной структурой. С XVIII века в Якутии внутри каждой группы под влиянием новой среды – города и формирующейся городской культуры – начинают происходить процессы дифференциации.

А в Якутске к началу XX века – процессы автономизации, профессионализации и специализации творчества в форме станковых форм в самодеятельном изобразительном искусстве, в любительском театре и концертах.

Художественные занятия, таким образом, составляли одну из граней многосторонней деятельности традиционного общества. Знания, умение, традиции усваивались в общении мастера с учеником, художественное мастерство передавалось по наследству. При этом срабатывал принцип постоянного воспроизводства сложившихся стереотипов, форм народного творчества, которые обеспечивали хранение и передачу знаний. Вследствие этого формируется канон как универсальная форма художественной рефлексии. Он представлял собой набор нормативных метатекстов, содержащих эталонные образцы. Закреплялись профессионализм безымянных мастеров, опыт, традиция образного ви́дения мира, народное чувство гармонии и красоты. Вместе с тем в пределах канонической системы всегда было место для импровизации, творческой фантазии мастера. Система постоянно обогащалась. Фольклорное творчество расширяло стилевые границы, привносило сюжеты, мотивы, один и тот же круг канонизированных форм обретал долгую жизнь и совершал своеобразную внутреннюю наполненность и тем самым оттачивался, отшлифовывался веками. Вершиной народного творчества якутов, как известно, предстала монументальная форма эпоса «Олонхо».

Валериан Васильев. «Сардаана». Серия «Старые якутские мастера». 1967

* * *

Мастер в мифологическом сознании саха воспринимается как творец, демиург; на якутском языке *айбыт* – творец, создатель (создавший, сотворивший; обычно в верованиях о боге-творце; часто иронично об отце). Для большинства традиционных культур характерны бесконечные ссылки на сакрализацию природы творчества, акта творения, закрытость знания творца.

Первый уровень – подсознание, или бессознательное, – в якутской традиции обозначается идиомой *төрүт өй*, где слово *төрүт* – предок, происхождение, корни; то, что дает начало чему-либо, источник, основа. В буддийской традиции аналогичное состояние называют затемненным, или животным, сознанием. В традиционном обществе он был развит у сакральных лиц, вот почему проходили «закрытую»

Валериан Васильев

школу шаманы, кузнецы, олонхосуты, в узких профессиональных сообществах изустно научались техникам изменения состояния сознания. В описании акта творчества постоянны указания на состояние экстаза: *өй-төй* (терять сознание, впадать в состояние невменяемое), *өй-төй өйдүүр* (помнить смутно). Большие шаманы и кузнецы проходили *эттэнии* – процесс рассекания тела и сознания (он длился от трех до девяти лет), который выражался в том, что они болели, проходили испытания и обучались негласному закону живой природы, а именно *төрүт өй*. Таким образом, *төрүт өй* – фундамент мировидения. Вырвавшись из затемненного, или животного, сознания, человек начинает осознанно воспринимать мир и себя.

Второй уровень осознания себя человеком в мифологиии саха обозначен термином *ийэ өй* (буквально: материнский ум). В буддийской терминологии это «познающее сознание», осознание и самопознание человеком окружающего мира. В якутской традиции *ийэ өй* связывают с рождающимся, расширяющимся процессом познания жизни. Жизнь в якутских поговорках быстротечна: она – как всадник, промелькнувший в окне. Все окружение человека – природа, космос – описывается в «Олонхо» как живое. Значит, по представлениям предков саха, существует единый поток жизни, где законы микромира и макромира едины. Языческая вера якутов *айыы итэҕэлэ* – по сути, этическое учение о единстве и взаимосвязи жизни человека и Земли – сохранилась во фрагментарном виде и искусственно реанимируется в неоязычестве с 1990-х годов.

В нашей триаде, модели расширенного сознания человека (*төрүт өй, ийэ өй, өркөөн өй),* третьей составляющей системы выступает өркөөн өй – яркий, светлый, острый, проницательный ум (ср. с *тюрк.*: *үркэн, үргэн* – искра). В эпосе якутов уровень божественного сознания описывается как вечно существовавшее и изначально населенное божествами пространство *өр буола буола кэлэр кэм* и сверхсознания *Өүү кэм* (экстратемпоральные характеристики, вечность). Все эти представления сохранились фрагментами в словесных и образных формулах якутского языка, а значит, и в структуре народной памяти.

Известный в Якутии потомственный кузнец, народный мастер Борис Неустроев-Мандар Уус по поводу системы *өй хаата* (вместилище умов) ссылается на стариков – носителей традиционной культуры:

Валериан Васильев. «Счастье». Триптих «Ньургун Боотур Стремительный». 1968–1969

«*й киирэр, санаа охсуллар, киһи толкуйга туһэр, ол эрэ кэннитттэн дьйыы саҕаланар – ол аата тыллыы, хамсааҕын буолар*». Механизм действия человека связан с тем, что любая информация (память из прошлого или будущего) приходит мгновенно как мысль, она заставляет человека задуматься, искать варианты, после обдумывания начинается действие: выбор пути, взаимодействия и направления энергии людей. Так, шаман через действие ключевых и сакральных формул проклятий, заклятий, благословений, песнопения, ритуальных жестов и движений воздействует на окружающее. Таким образом начинается взаимодействие всех способов связи человека с миром и все приходит в движение – *хамсаацын*. Это еще раз подтверждает, что шаманы, сказители, кузнецы понимали язык природы и космоса. Мы это обозначили механизмом *өй хаата*, что можно проследить в схеме *өй-санаа – тыл-өс – кут-сүр тыллыыта* (синхронный механизм взаимодействия всех уровней сознания и чувств человека, различных частей души: *буор кут*, *салгын кут*, *ийэ кут*; раскрытия единого и неделимого единства души и жизненной энергии (*кут-сүр*) человека).

В традиционном обществе якутов всеобъемлющим ви́дением мира – *анаарыы* – обладали прежде всего сакральные лица: шаманы, кузнецы, олонхосуты-сказители. В креативной культуре – поэты, художники, композиторы и другие творческие личности. В основе познания мира лежит сам человек-киҥи как целостность, связанный одновременно с прошлым – *төрүт өй*, настоящим – *ийэ өй* и будущим – *өркөн өй*. Получается, что человек существует в этих трех измерениях: в природном – *төрүт өй*; в человеческом – *ийэ өй*; в божественном – *өркөөн өй*.

Итак, если первая сторона – Үрүҥ Айыы Тойон етте (творящее начало) – олицетворяет собой небесный, Верхний мир или представляет в целом голову человека, связанную с миром Еркен ой (божественная сущность человека), то вторая – Улуу Тойон (Хара Суорун) етте (разрушающее начало) – связана с глубинными структурами памяти и понятиями *төрүт өй*, с темными, магическими ритуалами и обрядами родового человека. Они являются опорой, базисным слоем человека природного, олицетворяют прошлое и темное. Третья сторона – наиболее важная для человека в Срединном мире – пространство, которое упорядочивает сам человек. Поэтому эта сторона – *Дьаацын*

етт – самая широкая, многогранная и цветущая всеми цветами радуги, человек находится в пограничье меж двух миров: Верхнего и Нижнего. Эта сторона в переводе означает порядок, упорядочивание ярусов.

В традиционной культуре творец выполняет функцию проводника между людьми и богами: *Айылгыны кытта Айылҕа ситимэ* (гармония связи природы и души человека). Творцы могли вмешиваться в мир стихий, манипулировать ими, поскольку обладали всеобъемлющим ви́дением – *анаарыы* (познание, разбор, постижение сути чего-либо). Потому сказителями становились люди, достигшие зрелого возраста: важным условием был опыт. Для человека традиционной культуры характерно, по выражению Александра Потебни, «мифическое воззрение на слово как на правду и сущность», именно такое миропонимание представляют олонхосуты. Сказитель (поэт) – персонифицированный образ установителя имен, культурный герой, устанавливающий порядок. Человек, который обладает методом *анаарыы*, синхронно владеет четырьмя видами времени (прошлым, настоящим, параллельным и будущим), находится в середине «песочных часов», обладает стержнем и единством целого – *ытык* (в повседневности – мутовка для сбивания сливок). Необходимая составляющая истинного творения – попытка постичь непознаваемое, которое у творцов архаической культуры проявляется во владении техниками вхождения в измененное состояние: мэнэрийии, этитии, этиттэрии, эттэтии (рассекание тела) шамана.

Применительно к творчески одаренному человеку в фольклоре саха речь шла о воспитании трех *кут-сүр – кутунан иитиллии*. В традиционном обществе воспитание на уровне *ийэ кут* – материнской души – и шаманов, и кузнецов имело закрытый, сакральный характер. По этнографическим и фольклорным данным, их души до определенного времени воспитывались в дупле особого дерева и воспитывала их *ийэ кыыл,* «мать-зверь», воплощение души шамана, животное, в которое он вселяет свою душу. Примером иллюстрации воспитания душ кузнеца и шамана являются серии живописных полотен Тимофея Степанова, написанные в 1980–1990-х годах; они отличаются не столько художественной выразительностью образов, сколько потоком сакральной информации (хранятся в школьном музее села Кэнтик Верхневилюйского района).

В якутской традиции, особенно в шаманизме, кузнечестве и сказительстве, отрывочно сохранились понятия *этитии өй* (говорящий ум; неосознанно проговаривающий истину), *эттэтии өй* (рассекающий ум), *хомуһун өй* (живая душа; собирающий в единое неделимое); *өркөн өй* (сверхсознание, интуиция). Истинное познание там, где проявляется механизм действия *өй-санаа, тыл-өс, кут-сүр тыллыыта*, речь идет о качественном изменении человека. Таким образом, воспитание на уровне *ийэ кут* имело сакральные последствия и не все понимали особый язык творца. Подобную закономерность ассоциативного мышления можно рассмотреть на примере эволюции души от уровня *төрүт өй*

(подсознания) до *ус кут-сүр* (трехчастной души творца). Словесные формулы, которые отрывочно сохранились в записях XIX–XX веков, зафиксировали осторожные намеки на общий закон синхронизации энергий Дьаа Буурай сокуоннара (законов Большого пространства). В результате формируются якутское анаарыы – поиски первоначала, абсолюта через процесс киһитийии (очеловечивания) или *ан* (дверь), первоначало в познании Вселенной. Такой человек видит мир целостно, эпично, синхронно, объемно. Только на этом уровне становится возможным скомбинировать средства, путем которых должно получиться ожидаемое.

Эллэй Сивцев. «Нюргун Боотур Стремительный». Иллюстрация к героическому эпосу «Олонхо». 1973

Основываясь на картине мира (первый уровень), синтезировав способности сознания (второй) и возможности души (третий), владея техниками *ытык* (деревянная мутовка для сбивания сливок), можно освоить ви́дение *анаарыы,* примерно так представляли природу творчества в традиционной культуре саха.

Таким образом, *устный* тип творческого мышления якутов породил глубокую традицию импровизаторства – повторяемости старого, уже найденного и возможность вариативного разнообразия, обогащения канонизированной формы новыми деталями, элементами, мотивами. Такая же импровизационная природа заложена в народной орнаментике, народной музыке, но вершиной сакрального учения больших мастеров всегда был сказитель-олонхосут. Он обладал всеобъемлющим ви́дением – анаарыы, синтетическим даром предвидения, пророка, певца традиции, импровизатора, при этом мог вызвать даже слуховые и зрительные галлюцинации. Большой олонхосут знал более тридцати *олонхо*, обладал особой памятью, чтобы держать все пространственные сюжеты и арсенал выразительных красок огромных эпических сказаний. Этот феномен говорит о высокой развитости устно-поэтической культуры традиционного общества якутов, где каждый член был подготовлен, чтобы воспринять, сохранять в памяти и передавать их из уст в уста. Эпос «Олонхо» сконцентрировал в себе все существующие стороны народного и художественного творчества и, безусловно, повлиял на профессиональную художественную культуру XX века.

Афанасий Мунхалов. «Слушают мир». 1966

В целом якутский фольклор, состоящий из пластической и мусической подсистем, до XX века – культура целостная, ибо все ее виды взаимосвязаны, а главное, возникли на единой социально-исторической почве, в одних и тех же географических условиях и на базе синкретического мировидения и мифотворчества.

* * *

Между тем в городской среде постепенно начинается выделение и обособление художественного производства. Этот процесс дифференциации ремесла и преодоления фольклорного синкретизма в городской среде осуществлялся неравномерно и был связан, например, в пластическом фольклоре с освобождением художественного творчества от слитности с утилитарной деятельностью, с развитием ремесленности и появлением профессионализации мастерства. В ремеслах середины XIX века вблизи и вокруг городов Якутска, Вилюйска, Олекминска утилитарная функция вещи поднималась на уровень ценностного, предметы повседневности и украшения становились постепенно художественными.

В дальнейшем, уже к середине XX века, происходит активное отчуждение художественного творчества в городской среде от традиционной народной культуры и зарождение новой для региона профессиональной культуры. Язык профессионального искусства уходил от фольклорного типа творчества и утверждал авторское начало, в котором уже важна роль креативной личности, его индивидуально-ценностное осмысление мира. Постепенно художественное творчество в городской среде Якутии обособлялось, выделялось в самостоятельное художественное производство и зависело от личностного осмысления

коллективного опыта предыдущих традиций, способностей, навыков и умений творца. Однако в сознании нового творца-художника сохранялся стержень, связанный с традиционным представлением о триединстве души *кут-сур* (*ийэ кут – салгын кут – буор кут*).

Якутское общество начала XX века устраивало концерты национальной музыки, перенося фольклорные образцы в иные условия бытования; появляются новые формы коллективного музицирования, не свойственные ранее монодической музыкальной якутской культуре. Здесь Якутску принадлежит особый статус в формировании среды нового художественного мышления европейского типа. Исполнение русской и европейской музыки, приобщение якутских мастеров к формам станкового искусства, копирование образцов русских икон и художественной резьбы в косторезном искусстве и в резьбе деревянных наличников окон, которые, безусловно, сосредоточивались именно в городской среде рубежа XIX–XX веков, носили в основном случайный и стихийный характер. Вместе с тем для основной массы коренного населения в якутских *алаасах* определяющими продолжали оставаться традиционные формы фольклора.

Первыми в городе начинают обособляться собственно временны́е способы формообразования, что вело к выделению словесно-музыкальных видов творчества. Сцепленность слова с жестом и телодвижением, пластикой в эпическом жанре *олонхо* порождало поэтическую мысль, происходило особого рода «омузыкаливание» слова, выделение его тембро-ритмо-интонационной структуры. Эпизоды из эпоса «Олонхо» начали ставить на сцене в спектаклях в 1906-м. Переход от устной традиции к письменной культуре активизировался в Якутске еще со второй половины XIX века, когда потребностью стало богослужение на якутском языке, а зарождение письменности связано с культурным двуязычием. Переходной зоной от духовной культуры к художественной в первую очередь стал якутский язык, понимаемый широко как язык национальной культуры. Якутская интеллигенция начала XX века уже пыталась участвовать в концертах, увлекалась художественной публицистикой. На фоне массовой и самодеятельной культуры появились условия для зарождения в 1900–1920-х профессиональной литературы на якутском языке. Способ формообразования в словесно-музыкальном творчестве выразился в поисках якутского стихосложения аллитерационного (архаический инвариант) и силлабического типов.

* * *

Первой на самостоятельный путь выходит литература. Первопоэт якутской литературной традиции Алексей Кулаковский освоил новый язык искусства благодаря русской и мировой художественной традиции, переосмыслению архаических пластов автохтонного якутского фольклора и мифологии. Содержание его известной поэмы «Сон шамана» («Ойуун түүлэ», 1910) и связанных с ней произведений принципиально двухслойно: с одной стороны, это познание традиционной картины

мира, с другой – авторская оценка, самопознание художника-новатора, поднявшегося над традицией. Одновременно сценическое искусство, выросшее из обрядов, тоже сохраняет слитность слова и жеста в исполнении олонхосутов. Между тем вычленение словесно-музыкального способа художественного осмысления мира связано с движением времени.

С другой стороны, переходной зоной от материальной культуры к художественной выступили прикладное творчество и связанные с ним архитектонические виды искусства. Возрождение косторезного мастерства Якутии в послевоенное десятилетие (с 1947) года было следствием постепенной дифференциации целостной структуры традиционной культуры. При этом косторезное ремесло обрело статус декоративно-прикладного искусства, что поставило его в один ряд с другими видами профессионального изобразительного искусства, в период зарождения которого в 1920–1940-х годы народное искусство оказалось одним из истоков и непосредственных источников профессиональной культуры.

Художественная образность приобретает различные формы выражения в зависимости от вида искусства. В живописи якутского художника Ивана Попова «Якутск конца XVII столетия» (1926) облик города воссоздан в документально-реалистических формах, а в музыкальных сюитах композитора Германа Комракова в 1970-х – как интонационное выражение определенного духовного содержания. Художественная образность, тем самым, может выглядеть как фрагмент реальности в статических видах изобразительного искусства и как состояние или интонация во временны́х искусствах, а в пространственно-временны́х как пластически интонированное представление в театральной постановке, в танце или как художественный прием монтажа в кино.

Таким образом, культура Якутии начала XX века сформировалась с переходного типа, отразившегося в творческих поисках первой интеллигенции, в создании культурной среды в Якутске для зарождения профессионального искусства в регионе. Советский этап в художественной культуре Якутии (середина 1920-х – 1980-е), можно характеризовать как устойчивый (канонический) тип креативной культуры, когда создавалась равновесная структура с элементами традиционности и непредсказуемости исторического развития. В этот период зарождаются и ускоренно развиваются все виды профессионального искусства Якутии европейского образца.

Приобщение к европейской системе профессионального искусства было здесь процессом сложным и неравномерным. С помощью других культур (в первую очередь русской) у всех народов Сибири и Дальнего Востока была создана типологически новая, профессионализированная, динамичная художественная культура со всеми основными, присущими XX веку видами, формами, технологиями искусства, а главное – сложился новый тип творца искусства.

В периоды равновесных структур формируется совокупность правил и норм – канон, основывающийся на принципах целостности и иерархии ценностей. С конца 1980-х якутская культура преодолевает замкнутость традиционного канонического искусства и обретает черты переходности уже нового порядка и ускорения социокультурных процессов, которые можно проследить в культуре начала XXI века.

Валериан Васильев. «Моя дочь». 1970

* * *

Зрелый этап художественной культуры Якутии начинается с графики. Рубежами, обозначившими появление нового поколения художников, принято считать две выставки якутского изобразительного искусства в Москве, состоявшиеся в 1957-м и в 1963-м. Воспитанники в основном суриковской школы показали дипломные работы: живопись Афанасия Осипова «Изгнание шамана» и Михаила Лукина «В тюрьме без решеток», серия цветных линогравюр Эллэя Сивцева «Моя родина – Советская Якутия». В 1957 году в Москве прошел Всемирный фестиваль молодежи и студентов. По воспоминаниям якутского графика Афанасия Мунхалова, как раз поступившего в суриковский институт, его потрясли мексиканская графика и танцы, ритмы народов мира. Впоследствии единый пульс времени – эпохи 1960-х – он запечатлеет в своей линогравюре «Слушают мир» (1966).

В серии черно-белых линогравюр «Солнце светит всем» Мунхалов нашел принципиально новый подход к решению композиции в станковом эстампе. Композиции всех листов строятся на контрастном сопоставлении планов. Крупным фигурам, выдвинутым на первый план, противопоставляется резко сдвинутый дальний план, благодаря чему создается впечатление необъятности просторов тундры. Чистоте белого листа бумаги, передающего снежное пространство, контрастно противопоставлены черные пятна переднеплановых фигур, изящные силуэты оленей на среднем и дальнем планах. Здесь можно разглядеть кинематографические приемы в построении крупных планов, но в то время это было открытием молодого графика.

Условность у Мунхалова выступает как проблема прежде всего поэтическая, а не техническая, это скорее способность выражать свое

Владимир Карамзин. «Кумысопитие». Серия «Праздник Ысыах». 1968

отношение к миру, свои чувства и мысли. Особенно ярко это проявилось в его программной серии линогравюр «Мой Север», созданной в 1965-м после поездки по колымским районам республики. Она открывала новый этап в развитии якутской графики. В ней художник, наблюдавший за жизнью и природой Крайнего Севера, превратил жизненную реальность в реальность художественную и стал философом, олонхосутом от графики.

В 1967 году Валериан Васильев создает серию линогравюр «Старые якутские мастера». Старое и новое, прошлое и настоящее осмысливаются в их социальном противопоставлении. Но есть и другая, не менее важная особенность – проблема внутренней преемственности и диалогичности образов. Старые якутские мастера – это искусные резчики по дереву; это вышивальщица; это сказитель-олонхосут, чья фантазия вызвала к жизни образы героического *олонхо*, прихотливый орнамент и якутский натюрморт. Все они изображены в мире созданной ими красоты. Венец серии – лист «Сардаана». Силуэты чоронов – национальных якутских сосудов для потребления кумыса, – как бы вторящие очертаниям берез; осенние листья, напоминающие пламя, – изобразительная метафора полна поэтического смысла и вызывает волны ассоциаций. И как воплощение совершенства формы, гармонии, которую надо искать в самой природе, – цветок *сардаана* в руке мастера. Живая, созданная природой форма цветка художественным гением мастера трансформируется в формы чоронов, рождая чувство гармонии человека с природой.

В триптихе «Нюргун Боотур Стремительный» (1968–1969) по мотивам героического эпоса «Олонхо» Васильев обратился к ксилографии, к дереву – материалу, который так любим многими поколениями

народных мастеров-резчиков за близость к самой природе. График дает свою версию *олонхо*. Его привлекают в эпосе философско-этические представления народа о борьбе добра и зла; представления о счастье как о гармонии в мире. Образ воина-защитника Нюргуна Боотура решен в спокойном эпическом ключе. Сдерживаемая в первом листе экспрессия как бы выплескивается наружу при изображении фантастических образов, олицетворяющих силы, враждебные человеку. Сцена в «Гибели богатыря Нижнего мира» решена в совершенно свободной и абстрактной манере, как разом взметнувшийся водопад пятен и силуэтов, и лишь постепенно проясняется картина самой романтической фантасмагории, величественной и страшной одновременно. Разорванные пятна сливаются со вспышками огня, возникают то тут, то там среди языков пламени, вызывают ощущение тревоги, беспокойства и неустойчивости этого мира. Тишиной и покоем наполнен заключительный лист «Счастье». В решении композиции мы видим характерные для народного фольклора сочетания реального и фантастического, конкретного и условно-символического. Если традиционные образы жениха и невесты даны конкретно, то окружающий их фон решен условно и декоративно. Орнаментальные мотивы, ритмически организуя композицию, придавая ей напевный характер, в то же время выражают символику народных космогонических представлений о девяти сферах Верхнего мира. Четко выявленная в гравюре текстура дерева, обобщенность форм, плавный ритм полукружья холма, на котором стоят жених и невеста, придают композиции единство. Все в гравюре дышит счастьем, гармонией и согласием.

В 1970-м в подмосковном Доме творчества «Сенеж» Васильев выполнил знаменитые последние листы цикла: «Моя дочь», портреты «Поэт (П.А.Ойунский)», «Без вести пропавший» и «Скорбь». Именно эти литографии явились вершиной художественно-поэтического осмысления мира и своеобразной формой самосознания художника, проявленной внутренней диалогичностью художественного процесса.

* * *

Смена и механизм перехода от одного типа культуры к другому недостаточно исследованы, значительную роль играет принцип саморазвития системы. Сверхсложные и бифуркационные процессы активизировались после распада советской культуры. Начиная с 1990-х культура Якутии в очередной раз вступает в переходное состояние: от одного устойчивого типа организации социокультурной системы советского периода к другому, более сложному и многовариантному. К существенным характеристикам данного периода следует отнести всплеск национального и этнического самосознания. Люди начинают ощущать хаос, который нарушает стабильность прежних ценностей и идеалов. Образно говоря, этот хаос можно охарактеризовать у нас, в Якутии, как *халаан уута* (полноводная река, вышедшая из своих берегов). Именно в переходные времена люди возвращаются к истокам.

Ритуал становится гарантом выживания, а его функции выполняет искусство как система ценностей, в которой присутствует вечная неуспокоенность.

Меняется характер современного искусства. Оно становится синтетическим, что заметно на примере саха-Театра в 1990-х: это расцвет творчества режиссера Андрея Борисова и общекультурное взаимодействие дизайна, фольклора, рок-музыки группы «Чолбон», телевидения, журналистики и т.д. Другая сторона переходной ситуации – крайности в художественной деятельности: подражание прошлому, эпигонство, эклектика. Искусство спускается в область «низовой культуры» – массовой.

С 90-х годов начался процесс активного обращения к первопредкам, мифологическим героям, к архаическим архетипам прошлого. Он ознаменовал переоценку прошлого. Тимофей Степанов (реставратор, но не живописец), затронувший болевые точки во взаимодействии национальной культуры с современной цивилизацией, стал популярным в городской среде интеллигенции, его поддерживали журналисты. Художники требовали от него профессионализма, а пресса называла его «якутским Микеланджело», «бытоживописцем олонхо». Именно он стал популяризатором *олонхо* в визуальном искусстве, используя в своих картинах не просто символы, знаки, но забытые в советское время методы традиционной устной передачи информации – *этитии*.

Второй уровень архитектоники якутской культуры 1990-х представлен деятельностью Августины Филипповой, которая связала современный дизайн с традиционным моделированием, персонажи якутской мифологии и костюмы языческих божеств.

Когда актуальным содержанием для художников становятся возвращение к истокам, возрождение языка и культурного наследия, лидером становится Якутский государственный драматический театр. Спектакль «Кудангса Великий» (1989) его главного режиссера Андрея Борисова дал толчок к формированию в будущем театра-олонхо. В 2005 году якутское *олонхо* признается шедевром нематериального наследия ЮНЕСКО.

Актуальным содержанием наполняются этносимволы – ритуал *ысыах,* национальный костюм, эпос «Олонхо» и традиционные верования *(итэгэл)*. Эти этнические маркеры не были связаны с культурой Севера, а, напротив, уводили в бескрайние просторы Великой степи, транслируя широкую тюрко-монгольскую перспективу. Якуты как периферийный этнос тюркского мира, по справедливому мнению Екатерины Романовой, оказавшись в условиях Севера, смогли создать уникальную модель пограничной культуры открытого типа.

Ысыах с 1990-х становится массовым и ритуальным праздником. По указу первого президента РС(Я) Михаила Николаева Ысыах обрел статус государственного и республиканского значения как праздник «белого изобилия» после долгой и холодной зимы. В ситуации культурного вакуума потребность в «спасителях» – языческих белых шаманах

ощущалась острее. При этом зарождаются новые мифы и мифологемы. В пространство города переносится атмосфера традиционных элементов культуры в виде представлений-шоу: алаас, заклинания, благопожелания-*алгысы*, история древних мифов. Это можно увидеть в концепции открытия международных спортивных игр «Дети Азии-1-4». С 2000-го формируется для проведения городского Ысыаха Туймаады специальная ландшафтная среда в местности Ус Хатын, в пригороде Якутска.

Миф торжествует, возродившись из пепла в строгом ритуале церемоний Ысыах. Он наделяет современных политиков архаическими именами: Ил Дархан вместо президента Республики Саха, госсобрание превращается в Ил Тумен. Возрождение национального костюма, также связанное с церемониями Ысыаха, проявилось в трех направлениях: как реконструкция традиционного костюма по образцам XVII–XIX веков; как современный костюм, сделанный с использованием новых технологий, и как сценический костюм – здесь немаловажную роль сыграли модели Августины Филипповой. Образы птиц якутской тайги, мифических якутских удаганок и божеств Айыы ярко раскрыты модельером в 2000–2015-х годах. Она ставит во главе угла язык мифа, понятный массе. По рассказам модельера, часто использует механизм сновидений, иллюзий в показах мод. Выступает не только как художник, но и как режиссер, используя монтаж и последовательную смену планов. Филиппова не пытается создать копию традиционного костюма, а, наоборот, создает интерпретационную среду для воображения.

* * *

К 2020 году в Якутии лидирует киноискусство. Республика становится единственным регионом России, где вырабатывается собственный массовый видеоконтент для внутреннего потребления. Возможно, поэтому якутское кино несет в себе гуманистические идеи и реагирует на вызовы современного глобального мира, оставаясь при этом неравнодушным к проблеме души и нравственности человека Севера. ◆

Оксана Кушляева

СЦЕНА ТРЕХ МИРОВ

Современный театр Якутии

Зал старого сельского клуба. Деревянный пол в облупившейся коричневой краске, жесткие кресла с дырявой обивкой и истлевшим поролоном под ней, пара пыльных прожекторов с кроваво-красными фильтрами. В глубине сцены висит огромное деревянное распятие, а на нем длинное, худое человеческое тело в набедренной повязке. Богомольная женщина подходит к распятию и, склонив голову, начинает молиться. И тут раздается тихий гаденький смех, потом громче, с вызовом – и вот на кресте уже не мученик, а пугающая демоническая сущность. Демон спрыгивает с креста, надевает нелепое оранжевое в белый горох платье и этакой травести-дивой начинает искать себе подходящую жертву в мире суровой христианской морали. Так выглядит завязка спектакля «Кровавая свадьба» по пьесе Федерико Гарсии Лорки режиссера Динислама Тутаева в Передвижном драматическом театре якутского городка Нюрба. К моменту перевоплощения мнимого Христосика все приезжие зрители-профессионалы обычно уже озираются по сторонам, ожидая услышать в зале оскорбленные вздохи. Но «родной» зритель смотрит на сцену завороженно и не думает оскорбляться, будто сама идея оскорбления ему не знакома.

И вот именно тогда театральному гостю кажется, что он на другой планете, потому что в параметрах той планеты, с которой гость прилетел, все это вместе не монтируется: здание сельского клуба и спектакль, сравнимый разве что с постановками скандального итальянца Ромео Кастеллуччи; зритель, активно и непосредственно переживающий происходящее на сцене как безусловную реальность, и театр, разговаривающий о том, что патриархальный христианский мир – это дурацкая ширма, за которой прячется злой и жестокий бог, пожирающий своих сыновей…

А вот другой спектакль в том же нюрбинском театре, но уже авторства его главного режиссера Юрия Макарова – «Марба». Поставлен по рассказу советского якутского реалистического писателя А.А.Иванова-Кюндэ. Но история о смерти единственного ребенка молодой семьи на фоне голода в якутской деревне – только отправная точка страшного, завораживающего путешествия в смерть.

…На темной сцене в небольшом луче света появляются двое. Якутский крестьянский парень Байбал и девушка Марба. Тут же за спинами новоиспеченной пары возникает демон Елуу Черкечех. Набеленное лицо, выпученные глаза, чуть согнутые ноги, растопыренные ладони. Кажется, это огромная демоническая лягушка, прародительница якутских шаманов, но имя, которым нарекает героиню

«Воительница Джырыбына», режиссер Матрена Корнилова

режиссер, – это географическое название аномальной зоны Якутии, и переводится оно как Долина смерти. Как только мужчина и женщина дают друг другу невыполнимые в этом бедненьком мирке свадебные обещания, за ними вырастает Елуу Черкечех, начинает управлять их жизнью, нависать над брачным ложем, дышать в спину. Простые средства: театральный демон с набеленным лицом, минимум декораций, две жуткие мелодии – вот и всё, и тем не менее дышащая в спину зловещая лягушка, Долина смерти на кривых ногах, заставляет врасти в кресло. Исчезает деревянный театральный домик, ветхая одежда сцены, театральные шаманы вводят в мучительный транс.

Якутский театр не всегда такой устрашающий, но всегда удивительный. Например, можно сказать, что в Якутии есть свой традиционный театр, такой как Но в Японии или Пекинская опера в Китае. Я говорю о театре национального якутского эпоса – Театре Олонхо, который играет свои спектакли в специальном шатре ураса, установленном

«Кровавая свадьба», режиссер Динислам Тутаев

недалеко от Якутска. Это один из самых молодых театров, созданный якутскими театральными классиками Андреем Борисовым, режиссером и художественным руководителем Саха театра, и великой якутской актрисой и певицей Степанидой Борисовой. Он создан буквально вчера, и все же он действительно национальное достояние. Как это часто бывает, нет единого эпоса «Олонхо», но есть множество сюжетов (от самых древних до тех, что сочиняли уже в XXI веке), созданных олонхосутами, сказителями и певцами народа саха. Получается, что *олонхо* – это и традиционный театр, который находится в непрерывном становлении, и национальный эпос, который тоже все еще пишется.

Такое возможно потому, что, несмотря на годы и годы советских запретов на национальную культуру, не прервалась традиция. И не прервалась связь между зрителем и условностью, языком, символическим миром олонхо-театра. Трехчастный (Верхний, Срединный и Нижний) мир, его другие герои или чаще героини, удаганки (женщины-шаманки), воительницы, другие табу, другое добро и зло встречают тебя на спектакле театра олонхо, если ты приехал в Якутию, чтобы увидеть его в аутентичном театральном пространстве, то есть в шатре. Даже не зная якутского языка, без перевода, наблюдая за коммуникацией театра и зрителя, видишь, что это не только красивое шоу, но и ритуал, в котором публика – непосредственный участник. Когда же спектакли выезжают из своего шатра и попадают в итальянскую сцену-коробку, к зрителю, находящемуся в другой системе культурных и театральных координат, они все равно отлично смотрятся, но могут показаться виртуозным цирковым представлением с трюками и полетами под куполом или захватывающими голливудскими блокбастерами с как будто актуальной повесткой, вполне современными героями и героинями. Так выглядел на гастролях в Москве и в Петербурге спектакль

«Ричард III», режиссер Сергей Потапов. 2018

«Воительница Джырыбына» режиссера Матрены Корниловой, героиня которого путешествует по всем трем уровням мироздания, чтобы спасти брата, попутно отбиваясь от демонов и божеств, набивающихся в женихи.

Так как в якутском театре все связано, даже если находится в противоборстве, самый молодой театр может быть одновременно самым древним. Можно сказать, что оппозиционеры, или, вернее, новые звезды якутского театра, а особенно получивший уже международную известность режиссер Сергей Потапов, также находятся в диалоге со всем корпусом якутской мифологии, ритуальных практик, народных верований. Потапов получил образование в ГИТИСе на курсе Марка Захарова. Однако в своих спектаклях он будто бы отбрасывает русскую театральную школу, но соединяет, сближает Восток и Запад как на уровне театрального языка, так и на уровне сюжетов массовой культуры, с которыми взаимодействует. Даже берясь за классические театральные тексты, особенно за Шекспира, он деконструирует и пересобирает их, встроив в мир якутской мифологии, соединенной, правда, с эстетикой японских хорроров, боевиков Тарантино и кровавых телевизионных саг льда и пламени. Так, его «Ричард III» в таллинском Русском театре вдруг обрастал могущественными и опасными женскими персонажами. Ричард легко побеждал женщин, пока действие шло в условном Срединном мире, но, умножая свои злодеяния, он словно бы будил в них их шаманскую, демоническую сущность, и та приходила воздать за все преступления его рода, потому что Ричард лишь последнее звено длинной вереницы злодеев. Несмотря на то что спектакль шел в русскоязычном театре в эстонском Таллине, он содержал все важные для якутского и уже международного режиссера Потапова темы родовой, национальной памяти и беспамятства, которое не

Саха театр имени П.А.Ойунского

освобождает от вины, борьбы двух культур как борьбы враждующих семей, живущих бок о бок давно и воюющих так же давно, и, конечно же, скитающегося среди чужого мира и чужих культур одиночки. Потому, может быть, так успешно работает и так востребован Потапов в национальных театрах стран бывшего СССР и в национальных республиках Российской Федерации, что умеет создавать драматическое движение спектаклей, сталкивая классические сюжеты с национальными, мифологическими, накладывая их друг на друга и проявляя таким образом особенности укладов, культур и историй народов.

Динислам Тутаев, автор демонической «Кровавой свадьбы», – ученик Сергея Потапова и Юрия Макарова. Он так же или даже более радикально перепридумывает классические театральные сюжеты. Как и у Потапова, его спектакли никогда не протекают в одном только Срединном мире. В «Кровавой свадьбе» мы видим события, происходящие и в человеческом измерении, и в демоническом. Когда-то демоны пугают больше, когда-то человек. Его театр камлает и вводит в транс, он так же по-язычески телесен и бесстыж. И пока совершенно бесстрашен. ◆

Евгений Федотов

КАК ЯКУТИЯ СТАЛА МАНГОЙ

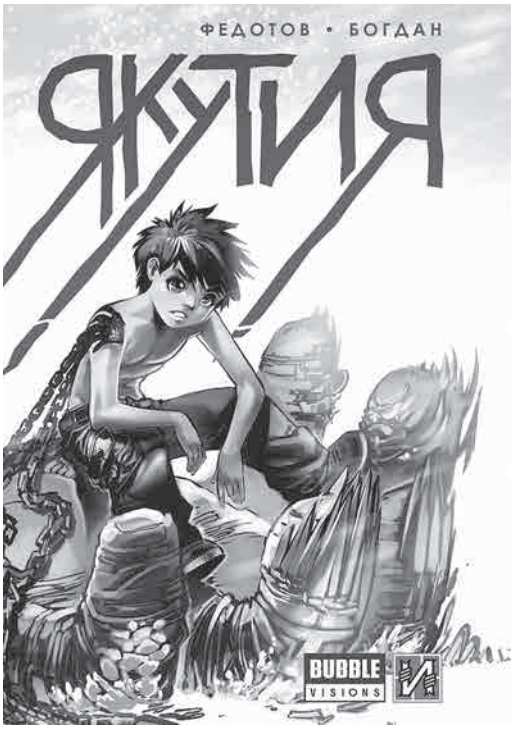
У нас было два варианта сценария, гора японских комиксов для вдохновения, десять свободных часов в неделю и бесконечное множество картинок из аниме всех сортов и расцветок, а также якутские сказки, неопределенное будущее и желание сделать что-то крутое. Не то чтобы это было необходимым запасом для осуществления мечты, но раз уж начали готовиться, сложно остановиться…

Наверное, правильным будет для начала рассказать, кто такие «мы» и зачем вам читать эту статью. А потом уже перейти к самой манге[1]. Наш тандем – это я, Евгений Федотов, и Богдан. Я хотел снимать кино, но остановился на комиксах, Богдан рисует комиксы с перерывами на работу в офисе рекламного агентства. Мы оба поклонники манги и часто обращаемся к этому направлению в своих историях. Наша мечта – выйти на уровень японских мангака. А если не получится, значит, надо идти работать яндекс-курьером и не выпендриваться: «работа-то на воздухе, работа-то с людьми».

Дело было в декабре 2013 года. Мы делали юмористический комикс про студентов, учащихся на Факультете Дворников, «Четыре пары». Сериал к тому моменту мы вели пару лет и решили развеяться, а именно нарисовать небольшую историю на отвлеченную тему. У меня как раз лежал черновик бодрого боевика, где все крутилось вокруг гэга с трехруким супергероем и того, как мешает и помогает лишняя конечность в борьбе с силами зла.

Мы собрались в небольшом антикафе и принялись делить шкуру неубитого медведя. Кто сколько денег получит, кто первый к королеве поедет на прием, на кого Нобелевскую премию по комиксам выписывать… Это очень важно. Ее легко делить, когда медведь жив, и очень сложно, когда убит. Парадокс.

1. Манга — комиксы, нарисованные авторами из Японии. Из-за специфичной режиссуры и стилевой подачи историй манга заметно отличается от англо-американского комикса.



– Почему в историях инопланетяне и монстры разрушают все время либо Нью-Йорк с Лос-Анджелесом, либо Токио? Намазано у них там, что ли?

– Да, хочется чего-то нашего, про эпическое разрушение чего-то в России…

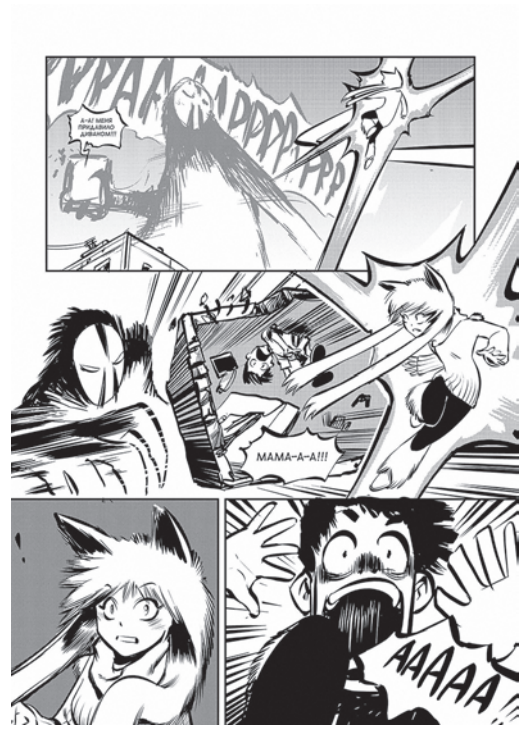
– Москвы?

– Почему Москвы сразу? Это что, единственный город в России?

С этого разговора начался проект «Якутия». История о трехруком супергерое стала историей о трехруком школьнике, сражающемся с гигантскими монстрами. В комиксе прилично досталось старому доброму Якутску. Кстати, мэрия города заплатила нам 500 тысяч рублей за формирование позитивного образа Якутии. Такие слухи ходили в якутских сообществах фанатов манги. А мы долго над этой байкой смеялись.

Если не мечтать о самом лучшем, то и мечтать незачем. Но жизнь такова, что построенный из воздуха замок, все равно придется когда-нибудь строить по-настоящему. Мы решили сделать мангу по всем правилам японского рынка: то есть быстро. «Космически быстро» на тот момент для нас, если быть точным. Комиксы, вы понимаете, сами собой не появляются, их рисование очень долгий процесс. На одну страницу уходит день, а то и два дня работы. Но у нас было всего пять часов в выходные и по праздникам. Нам надо было рисовать одну страницу комикса не за два дня или день, а за час. При таких сокращениях времени в жертву, конечно, что-то надо принести. Мы положили на алтарь свое здоровье и немного того качества, на которое были способны. Это именно тот случай, когда на всю жизнь аромат кофе ассоциируется с работой, только с ней, и вызывает нервный ком в горле.

Скорость выпуска новых страниц невероятно важна. Ведь аудитория, заваленная тысячами историй, не хочет ждать, тем более когда рядом с работами местных авторов стоят лучшие истории со всего света. В таких условиях потеря интереса читателя – фатальная ошибка. В той же Японии манга создается по двадцать-тридцать страниц в неделю, один том за полгода. Только признанные мастера и мэтры могут позволить себе рисовать том в год или дольше. В России же комиксы не являются средством заработка, а потому скорость их создания низка. Есть у автора свободное время и желание – он комиксист, нет – он дизайнер, иллюстратор, раскадровщик или вообще бариста/библиотекарь… С такими вводными данными для России нередка ситуация, когда читатель успевает вырасти (буквально: закончить школу,



институт, семьей обзавестись), а произведение еще не закончилось. Хотя, конечно, чаще истории просто забрасывают.

Мы были настроены решительно, хотели выйти на новый уровень – доказать, что мы команда, способная тягаться с мировыми брендами. Ведь когда наша манга будет готова, она будет стоять на магазинной полке в ряду со звездными соседями, известными на весь мир. И мы хотели потягаться, войти в обойму известных авторов. Из двух вариантов сценария про трехрукого борца с монстрами мы выбрали юмористическую версию, сделали героя ребенком: он будет ближе для аудитории. И стали планировать том манги (просто от произнесения этих слов мы тогда покрывались мурашками).

Именно тогда местом действия была выбрана Якутия.

Почему Якутия?

Это был мой маленький бзик. За пару лет до того я участвовал в конкурсе в Якутии, где нужно было сделать комикс по мотивам якутского эпоса «Олонхо». Я сделал серию юмористических коротких комиксов (стрипов), которые стали длинным сериалом «Якутия для тех, кого там нет» (его можно почитать в сети). На конкурсе работа пролетела мимо, а у меня осталась цель – сделать действительно крутой комикс. Но не подавать ничего в лоб, не перерисовывать сказания, а именно создать на почве эпоса что-то новое, развивающее дух оригинала.

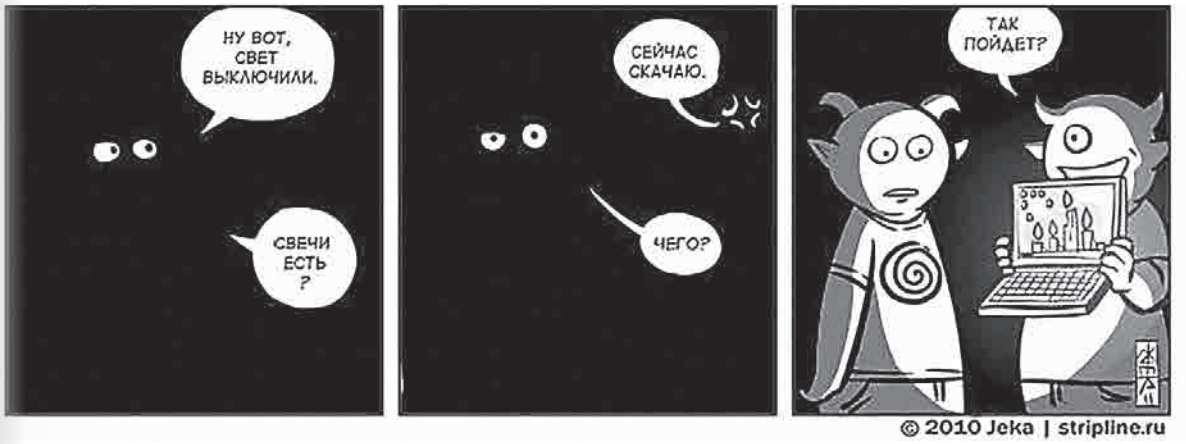
Вот так раздутое эго и задорная молодость сложились в решение – посвятить новогодние праздники созданию истории нашей мечты. Уже третьего января мы сидели в посленовогоднем антикафе

и рисовали задубевшими пальцами первые страницы истории. В маленькое подвальное помещение вела крутая лестница с узкими ступеньками. Мы приходили туда первыми, еще затемно, и шли по длинным коридорам, ныряя под низкие потолки в самый конец помещения, включая по пути свет и технику. В дальнем углу нас ждала награда – кофейный автомат. Он наливал нам что-то черное, что пьют не для удовольствия, а для эффекта. И конечно, с главным наркотиком мозговых штурмов – сахаром. Там, в маленькой комнатке в центре Москвы, мы узнали точно, сколько стоит наше время. Если вам интересно, то это три рубля в минуту, и платили их не нам, платили мы.

Японские мангаки снимают студии, отдельные помещения или квартиры, где собираются с коллегами и ассистентами для создания манги. Мы тоже поняли необходимость общего творческого пространства, где мы можем, не отвлекаясь, уделять свое небольшое свободное время непосредственно комиксу. Роулинг писала «Гарри Поттера» в кофейне, мы рисовали «Якутию» в антикафе. Кофе, печеньки и место бесплатно, а вот время – на вес золота. Делили обязанности так: я вел сюжет и рисовал раскадровки, Богдан делал чистовой лайн. Это была отработанная на «Четырех парах» схема, работа велась на двух планшетных компьютерах «Самсунг», позволявших в реальном времени передавать в цифре черновые и готовые страницы друг другу.

В конце зимних каникул мы, сами для себя не ожидая, стали обладателями тридцати страниц манги. Это было самое начало нашей истории, но начало впечатляющее. Чтоб вы понимали: в России, чтобы быть комиксистом, иногда достаточно нарисовать десять страниц за год. Окрыленные таким результатом мы поверили в себя, отложили все свои дела и полностью погрузились в процесс создания нашей «Якутии». Работали мы обычно по выходным, иногда пересекаясь в будни, если позволяли работа и учеба. В день мы проводили за рисованием по пять-шесть часов и успевали сделать до восьми страниц.

Наверное, самым приятным во всем этом была публикация новых страниц онлайн. Многие авторы не имеют права публиковать



свои работы до выхода книги, мы пошли по другому пути и начали выкладывать историю бесплатно. В 2013 году цифровая дистрибуция в России была в зародыше и толковых площадок для публикации за деньги не было. Как не было нормального печатного издания для публикации свежих страниц манги ежемесячно. Оставалось просто выложить их в сеть. Выкладывали на ресурс SelfManga, портал «Авторский Комикс», ну и во «ВКонтакте». Так мы надеялись завоевать читателей до выхода книги.

И людям понравилось. Они ждали продолжения, рисовали наших героев, гадали, что будет дальше. Читательская энергия стала основным источником сил для дальнейшего создания манги, ведь денег история не приносила, даже наоборот – сжирала приличные суммы каждый месяц. Теперь каждую нашу встречу мы начинали с обсуждения отзывов и комментариев, а потом брейнштормили, как развить историю, чтобы читателю было интересно и не поломать идею.

Нам хотелось узнать, можно ли сделать произведение, в котором серьезная драматическая история обернута в практически детский абсурдный юмор. Мы хотели почувствовать, как читатель нырнет в историю, получится ли помочь ему сделать это. Чтобы зритель не мог привыкнуть к ходу истории, мы даже начинали играть с жанрами. По отзывам в сетях мы поняли, что все получилось.

Каждую неделю мы делали по шесть-восемь страниц и выкладывали в сеть. Каждая наша мини-глава имела клиффхэнгер, то есть каждые пять страниц. Представляете? Каждые пять страниц – интрига и новый поворот! У тех, кто читал книгу залпом после издания, не было времени дух перевести.

Однако долгие месяцы без выходных дали о себе знать, мы очень устали, а потом я сильно заболел. Случился вынужденный перерыв, и после него доделывать историю стало крайне тяжело. Поездки в город были в тягость, здоровья и сил не хватало на работу и проект, а манга все росла и росла в объеме. Хотя мы знали, сколько нам надо сделать, каким будет финал и как к нему идти, путь был долгим.

Нет быстрого способа нарисовать пару сотен страниц. Тогда еще мы не знали, что так на самом деле и выглядит наша мечта. Для разгрузки мы много бродили по городу после часов рисования или играли. Наверное, это было единственно верным решением: мы играли в видеоигры. Microsoft тогда щедро раздавал свои приставки X-box разным антикафе для рекламы и промо.

Работа заняла чуть больше года. За это время было сделано 392 страницы лихой, смешной и местами драматичной истории. Которую очень тепло приняли в сети. А дальше… наши надежды рухнули. Никто не хотел издавать «Якутию», даже несмотря на отзывы в сети, на ждущих читателей. Так прошло целых два года. Издать книгу сами на свои средства мы не могли, все деньги потратили на производство комикса. Вялые переговоры никуда не шли, и мы смирились, что просто сделали длинный комикс для сети.

Позже книга была издана с помощью Евгения Кольчугина и Николая Чеснокова из издательства «Истари» и Романа Коткова из издательства BUBBLE, за что им всем большое спасибо. Иногда люди встречают нас на фестивалях и радуются как дети, когда мы протягиваем им увесистый кирпич «Якутии». А приезжие гости из Якутска, замечая нашу книгу, долго и пристально вглядываются в наши лица. «Побьют», – думал Штирлиц. Но пока обходится.

Больше всего радует, когда люди советуют нашу мангу друг другу. Это значит, что история про Якутию вышла хорошей, а мы пока продолжаем рисовать другие. И, кажется, идти работать в курьеры нам еще рано. ◆

Дмитрий Замятин

СТРАНА МНОЖЕСТВА МИРОВ

Дмитрий Замятин – доктор культурологии, метагеограф, главный научный сотрудник Высшей школы урбанистики имени А.А.Высоковского (НИУ ВШЭ, Москва). С 2014 по 2016 год руководил Лабораторией комплексных геокультурных исследований Арктики Арктического государственного института культуры и искусства (Якутск).

Отдельная страна

До 2013 года Якутии в моей жизни не было. Конечно, я о ней много слышал, но никогда не бывал и никогда не занимался этой темой. В 2013-м я познакомился с известным якутским этнографом и антропологом Екатериной Романовой на одной из научных конференций в Москве, и она предложила подать совместный научный грант на создание лаборатории в Якутске. Российский научный фонд одобрил эту идею. Как гуманитарный географ я в том числе занимался проблемами геокультуры – как территория способствует формированию тех или иных культур, культурных ландшафтов и как этносы приспосабливаются к жизни на определенной территории. С 2014 по 2016 год наша лаборатория изучала эти вопросы. Три года интенсивной работы – знакомство с известными якутскими учеными и деятелями культуры, экспедиции в Верхоянье и Оймякон. Также мы исследовали другие арктические районы России. Часть коллег была в Аргентине, там они занимались темой Антарктики. Работа завершена, но мы продолжаем общаться, в Якутии живут мои друзья, и эта страна сама по себе очень интересна.

Это, кстати, географический термин, и в физико-географическом районировании слово «страна» используется не в политическом смысле, а для выделения очень большого региона, уникального во многих отношениях. Страна для меня – это достаточно крупная территория, обладающая некоей уникальностью, самобытностью. В комплексном географическом смысле в России таких стран несколько, и Якутия самая крупная по размеру, но при этом ее территория совпадает с границами одного региона – субъекта РФ, что бывает достаточно редко.

Якуты как этнос поразили меня своей настроенностью, мобилизованностью, активностью, таким воле-

вым напором с точки зрения формулирования своих интересов, представлений о собственной территории, о том, как они осознают свою культуру. Например, современное искусство. Казалось бы, на таких редко населенных территориях ему развиваться очень трудно, обычно оно существует в крупных городах-миллионниках. Но якуты одними из первых в азиатской части России начали развивать современное искусство; в Якутске проходят, например, арктические биеннале. Якуты при своем первом президенте сделали ставку на развитие музыки и основали Высшую школу музыки – это тоже поразительно для России. Именно развитие культуры и искусства в итоге определяет специфику какой-то территории. Теперь мы уже наблюдаем и феномен якутского кино, что выводит Якутию в лидеры российских регионов, да и для

Фото Алексея Васильева

мира в целом это очень интересный феномен. Те, кто раньше ничего о Якутии особо не знал, после того как они слышат о музыке или кино, хотят приехать и посмотреть, что это за страна, что за люди, что за город Якутск: это слагаемые того, что я называю геокультурным брендингом территории.

Якутия как русская матрешка

Мне кажется, Якутия напоминает в миниатюре Россию – такая же матрешка, только поменьше. Огромная территория, равная Индии по масштабу. Условия экстремальные, но и во всей России они бывают разнообразными. Так же как Россия, Якутия с юга на север меняется очень сильно. Это огромное многообразие природных условий, традиции геокультурной мобилизации самих якутов и других народов Якутии и, конечно, интересная этнокультурная мозаика. Сама территория способствует тому, что якуты выступают очень важным, цементирующим

этносом для понимания того, что есть Якутия. Это очень плотная, сосредоточенная страна, сохраняющая свою национальную особенность больше, чем, например, Бурятия. Важна сама территория, экстремальные природные условия. Сложные континентальные условия влияют на то, что якуты умеют сосредоточиваться. Их традиции нужны для выживания и нормальной жизни.

Важно, что у якутов изначально на этой многонациональной территории были хорошие отношения со многими гораздо менее крупными народами: эвенками, эвенами, юкагирами. Они не имперский народ, как, скажем, русские. С соседями у них был хороший обмен в духовной и материальной культуре, что-то якуты перенимали у других. Эта традиция тоже важна. И еще у якутов есть опыт мобилизации в плане передвижения, поскольку это народ, совершивший огромный рейд в тече-

Фото Алексея Васильева

ние какого-то времени с юга на север. Хоть это и было очень давно, по разным оценкам, 700–800 лет назад, тот опыт им до сих пор помогает.

Я впервые проехал по Якутии в 2014 году на машине из Якутска в Оймякон – это тысяча километров по колымскому тракту в марте, когда еще достаточно холодно, а в Оймяконе под минус 40, – ощущение было шокирующим. Я впервые увидел якутский ландшафт на протяжении этой тысячи километров, и меня поразило в первую очередь, что Якутия – настоящая горная страна; там могут быть, например, прекрасные горнолыжные курорты. Конечно, знаменитые священные горы Кисиляхи в Верхоянье – очень важное место. Другой вопрос, что его надо охранять – там не должно быть много туристов, должен быть какой-то режим. Это жемчужина Якутии. И таких геокультурных имиджевых ресурсов по Якутии очень много. Или *алаасы*, о которых мало кто знает за пределами Якутии. Они по-настоящему в геокультурном смысле пока не описаны. «*Олонхо*» как памятник культуры и праздник

Ысыах уже хорошо известны на мировом уровне, и они действительно уникальны. Мне дважды удалось побывать на торжестве *Ысыах* – это впечатляющее зрелище.

Якуты – совершенно особенный языковой эксклав, сильно удаленный от других тюркских народов, которые в большинстве своем составляют более или менее общий территориальный ареал. Пример народа, изолированного от своей основной языковой семьи, но тем не менее не растворившегося, а сумевшего создать свой лингвокультурный мир в сочетании с интенсивными лингвистическими и культурными контактами с другими народами. Якуты интересны тем, что сохранили свою смешанную тюрко-монгольскую идентичность, но при этом много взяли у соседних народов.

Фото Алексея Васильева

Геокультурная идентичность

Поскольку якуты один из крупнейших северных народов, то здесь сложилась непростая ситуация. Он «курировал» малочисленные народы – юкагиров, эвенов, эвенков, живущих на территории Якутии. Думая о своей идентичности, надо думать и об идентичности других. В Верхоянском районе мы с коллегами в экспедиции в 2014 году были в поселке, где не было русских, там жили только якуты и эвены. Якуты, естественно, доминировали, они были оседлыми, а эвены в основном пасли оленей. У эвенов практически не сохранился родной язык, но они его как-то пытались сохранить – пели песни, обучали детей национальным традициям. Тем не менее эвенский язык практически знали только старики, и эвены повсеместно переходили на якутский. Где-то глубоко в сельской местности в Якутии большинство эвенов и юкагиров говорят на якутском, забывая собственный язык. Проблема постколониализма связана с обретением своей как бы новой идентичности,

которая, с одной стороны, была заглушена в течение нескольких поколений, а с другой – ее как бы не было, большинство людей разговаривали на русском, многие в условиях Якутии плохо знали даже родной якутский. Сейчас это уже не так, язык знают почти все, на нем активно общаются. Но есть не только язык, а еще и некие национальные традиции, которые надо все время либо вспоминать, либо воспроизводить. Есть ритуалы достаточно архаичные, но важные для тех или иных сообществ, в том числе и в Якутии.

Эти проблемы типичны для многих других северных, окраинных районов других стран. Для канадских эскимосов (инуитов), скандинавских саами и так далее. Таких народов много. Этносы важны, но люди, живущие на одной территории, обладают примерно похожей

Фото Алексея Васильева

геокультурной идентичностью. Когда я был на Чукотке, наблюдал там очень интересный «винегрет» из разных национальностей. В поселке Лаврентия мы были на празднике морских охотников, и там проходили соревнования по национальной борьбе. Боролись чукчи, эскимосы, но руководил этим дагестанец, который был учителем физкультуры и лучше всех знал правила местной национальной борьбы. Там такое повсеместно. В этом смысле тот дагестанец был настоящим чукотским парнем и обладал чукотской идентичностью. Русские старожилы нескольких поколений в Якутии – такие же якутяне, как и сами якуты.

Этнофутуризм и кино

Нужно продолжать снимать на родном языке, и якутское кино в итоге найдет свою аудиторию. Во всем мире всех интересует какая-то уникальность, противостоящая масскульту. Пример корейского кино очевиден, как и пример тайваньской «новой волны». И Якутия имеет

хорошие шансы. Думаю, аура якутского языка тоже есть, и ее важно сохранять как особенный звуковой ландшафт в кино. Субтитры – лучший вариант для сохранения якутского языкового контента. Это важно и ведет к ощущению уникальности того мира, который показан в фильме. Будущее за локальными геокультурами, которые пытаются взаимодействовать друг с другом и стараются показать то, что составляет ядро их идентичности. Тот же Миядзаки, в фильмах которого мы ощущаем специфику японского мира, японского взгляда на мир. Якутии тоже нужно выходить на международный рынок со своими фильмами.

Скажем, все знают картины Алексея Федорченко по повестям Дениса Осокина – «Овсянки», «Небесные жены луговых мари». Я называю это направление этнофутуризмом. Осокин часто пишет о народах, которые он изучал как фольклорист: народах Среднего Поволжья – марийцах, чувашах, татарах. И Якутия может пойти по этому пути – по этнофутуристическому. Как правило, классные фильмы рождаются на границе жанров. Мне кажется, якутское кино, если пойдет дальше и начнет делать смешанные в жанровом отношении картины, может вырастить выдающихся режиссеров. Как пограничный этнос, как пограничная геокультура якуты способны создать феномен нового «пограничного» кино.

Читаю, что пишут про якутский кинематограф. Меня поражает, что это фильмы, обладающие четкими этническими маркерами и очень интересной мифоритуальной аурой. Их специфика связана с тем, что там сохраняется эта мифокультурная атмосфера территории. В Якутии очень интересный ландшафт, он от себя не отпускает. Есть в нем моменты и белого, и черного шаманства. И оказывается, что это интересно не только самим якутянам, но и вовне – в России и за рубежом.

Меня Якутия поразила тем, что она дает мощный пограничный опыт – ландшафтный, геокультурный, человеческий. Я осознал именно там, пожалуй, единство человека с его ландшафтом. Познакомился со многими людьми, которых не оторвать от их земли, их места. Особенно в Верхоянье, в каких-то совсем маленьких поселках, в Оймяконе. Интенсивность якутских миров поражает и привлекает, притягивает человека. Она сохраняет очень древние, архаичные слои, которые стерлись во многих других геокультурных регионах. Эти слои наследия в Якутии недалеко от поверхности. Там пробурены эти «скважины», и многие люди с ними соединены. ◆

Записала Татьяна Елаева

Михаил Башкиров

ШАМАН И ЕГО АРМИЯ

Заметки на полях фильма об Александре Габышеве

Михаил Башкиров – сценарист, драматург, кандидат исторических наук. Область научных интересов – социальная антропология. С 2016 по 2020 год жил в Республике Саха (Якутия). Научный сотрудник Института гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН.

Летом 2019 года мы с режиссером Беатой Башкировой (Бубенец) начали снимать документальную картину о якутском «шамане-воине» Александре Габышеве. Я должен был отвечать за драматургию. Идея принадлежала продюсеру Владиславу Кетковичу, он и отправил нас в Забайкалье. «Шаман-воин» вот уже несколько месяцев шел по дорогам Восточной Сибири в сторону Москвы, и мы предполагали, что будем снимать роуд-муви о его походе. «Вот сейчас мы сделаем документальный фильм в стиле “Простой истории” Линча» – так наивно мы думали в самом начале.

1

Наша первая встреча с Габышевым состоялась в придорожном кафе мотеля «Светлана» в Забайкальском крае. Он был первым, кого я увидел тем утром. Он парковал свою тележку и, как кентавр, стаскивал ремни-сбруи с плеч. Маленький, в желтой футболке, с длинными волосами и бородой. Накануне мы с Беатой ездили на арендованной машине и искали его на трассе Чита – Улан-Удэ, но не нашли. Пошел страшный ливень с грозой, мы решили переночевать в «Светлане».

Они сидели небольшой кучкой, человек семь-восемь, сдвинув два стола. Завтракали, выглядели как какая-то чудаковатая рок-группа со Среднего Запада США. Фронтмен-шаман сидел посередине, остальные присоединились к его походу (Габышев называл их своим небесным отрядом). Мы начали объяснять, кто мы такие, что хотим снимать документальный фильм о шаманском походе на Москву. Они не захотели разговаривать, диалога не вышло. Фронтмен тоже не желал вести беседы. Вид у него был усталый.

Через некоторое время в комнатке мотеля состоялось некое собрание – оно должно было решить, можно ли будет нам вести съемки или нет. Все присоединившиеся к походу тесно расселись на трех кроватях, кто-то сидел на полу. Теперь они напоминали то ли паломников-сектантов, то ли бродячих циркачей. Сам Александр сидел в углу на кровати, ноги в позе лотоса, и разглядывал нас, как будто не фокусируя взгляд. Он долго, театрально, по нескольку раз спрашивал то у Ангела, то у Ворона, как с нами поступить. Ангел был современным хиппи в спортивных шортиках, все измерял в цифрах и задавал странные вопросы, например: «А каково соотношение в твоей душе темного и светлого в процентах?» Ворон же был похож на развязного гопника или привокзального разводилу на деньги: «Я вам не верю»; «Кто такие?»; «Докажи, что кино снимаешь». Оба были его особо приближенными. Каждому в своем отряде шаман давал новое имя. Первым, кого он встретил на пути, был Ангел (тоже Саша), тот совершал кругосветку автостопом. Габышев дал ему новое имя, и они пошли вдвоем. Следом «прилетел» Женька Ростокин… приехал к «шаману-воину» специально, потому что узнал о походе в социальных сетях. У Женьки был тюремный опыт, и он получил имя Ворон. Так у Саши появилось два крыла: светлое – Ангел и темное – Ворон. После Читы пришли еще люди – все получали новые имена: Дед Мороз, Кощей, Леший… Чем не сказка? Сказка и есть.

Наконец Саша произнес чрезмерно помпезную сентенцию. Дословно не помню, но смысл был такой, что сейчас он примет решение, которому подчинятся все присутствующие. Его вердикта все ждали с очень серьезным видом, как будто на кону стояли наши жизни. Потом он сказал, что нам можно снимать на дороге, но не в таборе, когда они будут останавливаться. На этом спектакль кончился, мы ушли в свой номер, пошел дождь.

2

И мы стали снимать его на дороге (в основном, конечно, снимала Беата на камеру Sony). Габышев шел с тележкой и «отрядом». Рядом, обдавая нас тяжелой воздушной волной, проносились большегрузы и легковушки. Машины с его поклонниками останавливались каждые минут десять-пятнадцать. Многие хотели сфотографироваться, кто-то совал деньги или продукты. Что называется, обычные люди – в основном русские и буряты, реже якуты, которые ехали из Якутии в отпуск на Байкал. О цели «изгнать из Кремля демона Путина» знали все. У многих это вызывало энтузиазм. С самого начала особого внимания на камеру он не обращал. Практически все время его кто-то снимал или фотографировал на телефон. Он привык к этому. Сам он в то время смартфоном пользоваться не умел.

Часам к трем-четырем Габышев определял точку, где надо встать лагерем. Обычно недалеко от трассы. Получался пикник на обочине в прямом смысле. (О запрете снимать жизнь в лагере как-то все быстро забыли.) Спал он в юрте из восьми жердей, обтянутых непромокаемой тканью. Рядом стояла телега, тут же он вбивал в землю «шаманский герб» – фанерный ромб со знаками в четырех углах. Посередине был вклеен листочек А4 с изображением белой лошади, нарисованным его мамой. Лошадь была знаком якутского бога коневодства Дьөһөгөй Айыы (о нем режиссер Сергей Потапов снял, может быть, лучший якутский фильм «Бог Дьёсёгёй»). Еще у «шамана-воина» есть татуировки, даже скорее наколки. На лбу знак «Божья молния» («Мое шаманское имя», как он говорил), на пальцах правой руки выбито слово «ДОММ», на левой – «АМИНЬ» (на мизинце две буквы: НЬ). Он отличается от шаманов в общепринятом представлении. При нашей первой встрече я упомянул известную в Якутии книгу Ксенофонтова «Шаманизм». Габышев тут же среагировал: «Это все не про меня, поезжай в деревню – там ищи таких шаманов, я другой».

В лагерь постоянно приходили люди – Габышев был в тех местах знаменитостью. В какие-то моменты посетителей становилось слишком много, чуть ли не половина от численности отряда. Однажды приехала свадьба из соседнего села. К концу августа количество его спутников сильно выросло. Если раньше за ним следовала маленькая группа, теперь это была уже небольшая толпа – очень разные люди и по своему жизненному бэкграунду, и, так сказать, по классовому происхождению. И провинциальные интеллигенты, и молодежь, и маргиналы без определенных занятий, и какие-то отсидевшие в тюрьмах люди, и ветераны первой Чечни – да кого там только не было. Конечно, было понятно, что многие не собирались идти до Москвы (предполагалось, что поход будет длиться около полутора лет). Тем более приближалась зима.

Его часто спрашивали, что он будет делать, когда доберется до Москвы в 2021 году. Отвечал он по-разному. Иногда говорил, что проведет шаманский ритуал возле Кремля. Подразумевалось, что

на Красной площади или в Александровском саду он разведет костер и будет изгонять демона *алгысом* – по-якутски благословением. Иногда отвечал, что вместе с народом попросит Путина уйти в отставку. Беата предположила, что путь до Москвы – это и есть сам ритуал. Действительно, Габышев становился сильнее с каждым днем, с каждым километром. Но мне кажется, он и сам не знал, что бы сделал, дойдя до Москвы.

3

19 сентября героя нашего фильма арестовали и вернули обратно в Якутск. Когда мы об этом узнали, то не понимали, что делать. Мы в тот момент находились в Якутске, и было непонятно, куда ехать, то ли в Иркутск, то ли в Улан-Удэ. Но «шаман-воин» во второй раз пришел к нам – выяснилось, что силовики привезли его все-таки в Якутск. Я к тому времени три с половиной года прожил в Якутии (моя первая жена – саха), сам я родом из Москвы. Первое время Якутия казалась мне какой-то странной версией Дикого Запада. В столице можно было запросто встретить табун лошадей, пришедших в город прямо из природы. Пейзажи отличались эпичностью и какой-то свирепостью. Чтобы разобраться в местных реалиях, я стал много читать криминальную хронику. Было впечатление, что в городе постоянно совершаются преступления – кражи, драки, пьяные убийства. Многие из них отличались какой-то эпичностью и неоправданной жестокостью. Нельзя было просто ограбить таксиста, его как будто надо было обязательно убить.

Особая тема морозы. Климат действительно экстремальный. Осень и весна в Якутии – это такие короткометражки. Год делится на две неравные части: короткое обжигающее лето и длинная черная зима. В ноябре в Якутске уже бывают морозы за сорок, город погружается в белесый ледяной туман, отчего все вокруг приобретает немного таинственный ореол. Когда долгое время существуешь в холоде, притупляются многие чувства и чувствительность, даже душа. В первую свою зиму я не мог без боли смотреть на бездомных людей и собак. Я совершенно не понимал, как они выживают в таких условиях. А уже следующей зимой я заметил за собой, что практически ничего не чувствую по отношению к несчастным замерзшим людям и животным, встреченным на улице. Идешь себе и идешь, лишь бы скорее добраться до источника тепла. Здесь я много перечитывал прозу Шаламова, я стал как будто лучше понимать, о чем говорит Варлам Тихонович. В какой-то момент я начал ощущать жизнь на физиологическом уровне. Жизнь – это когда кровь бежит по венам, когда бьется сердце, когда чувствуешь собственные пальцы на руках и ногах, когда иней стекает с глаз прохладными струйками. В Якутии все время чувствуешь близость смерти – она как будто повсюду. В тайге, которая начинается прямо у города, в ледяном воздухе, в безмерной и стремительной реке Лене. Мне кажется, такой человек и такой образ, как Александр Габышев, мог появиться только в Якутии. Больше-то и негде.

4

Габышев снова оказался в той же точке, где полгода назад начал свой поход, в доме у своей сестры в пригороде Якутска, под подпиской о невыезде. Мы стали ездить к нему. На участке два дома – в одном жила его сестра со своей семьей, а другой, поменьше, был непригоден для жилья. Габышев обустроил его. Один мужик – его поклонник – починил в доме печь. В этом домике Александр стал принимать своих гостей. По участку постоянно бегали псы – Берген и его сын Боотур, потом к ним присоединился пес Белый, участвовавший в походе.

Мы с Беатой были для него как будто на особом положении. Летом в основном с ним шли русские из разных регионов страны, а мы были для него своими – якутянами. В Беате он сразу же признал саха, несмотря на то что в Якутии она провела лишь часть детства. А меня считал своим, потому что я жил там. Зимой на фоне его якутского фан-клуба мы были для него своими, потому что участвовали в его летнем приключении. Что касается съемок, то он к ним привык, камеры не стеснялся и часто фонтанировал длительными монологами.

В то время Габышев часто называл себя куколкой, которая скоро изменится и превратится в бабочку. Так он объяснял свое новое подневольной положение. Внимание властей было для него выходом на новый уровень. Еще он рисовал у себя на лице фломастером молнии – это означало божий гнев. Довольно быстро вокруг него снова образовался фан-клуб из местных якутских людей. Это была разношерстная группа, в основном из женщин. Многие были, скажем так, склонны к мистицизму, кого-то не устраивало положение в стране, и в Габышеве они видели выразителя народной боли. Женщины время от времени приходили в гости, готовили еду и прибирались

в домике. В тот период он был популярен – у него постоянно были журналисты, якутские блогеры, иногда какие-то дальние родственники, просто поклонники, а иногда и вообще непонятно кто. Периодически было заметно, как сильно герой этой истории уставал от внимания и необходимости с кем-то все время общаться. В таких случаях он прятался от всех в доме своей сестры, чья частная и ее семьи жизнь никогда никем не нарушалось.

Отношение якутóв (ударение на последний слог, именно так говорят в Якутии) к Габышеву было, скажем так, неоднозначным. Многие считали его самозванцем, ненастоящим шаманом, городским сумасшедшим. Думаю, что если бы в Якутии его по-настоящему сильно поддерживали, то судьба его складывалась бы не столь трагичным образом. Ему сочувствовали, но, по сути, поддерживало его меньшинство. Куда большей популярностью он пользовался среди русских из других регионов. Я думаю, это было связано с его экзотичностью и определенным архетипом паломника и даже юродивого, который он вольно или невольно воспроизводит.

Уже позже, зимой, Габышева выдвинули на звание «Якутянин года» на одном местном сайте, но потом очень быстро убрали из списка. Его окружение повозмущалось, но не очень сильно. Скандала не произошло. По моим наблюдениям, в Якутии не принято сильно ссориться. Исторически это легко объясняется. Самих саха не так много – около полумиллиона (всего в республике живет меньше миллиона человек). Каждый родившийся и выросший в Якутии опоясан многими кругами «социальных сетей» – родственниками, друзьями, одноклассниками, коллегами, сослуживцами и т.д. Именно поэтому, как мне кажется, здесь нет сильного беспредела со стороны власти, как в русских регионах. Обижать людей опасно – у любого могут найтись влиятельные

дальние родственники, близкие друзей или, например, начальника. Это не плохо, но есть и обратная сторона. По этой же причине в Якутии нет актуальной документалистики. Страх обидеть кого-то в итоге отворачивает кинематографистов от реальности. Потому что реальность опасна, в ней есть конфликты. Хотя тем для документалистики хоть отбавляй. Наверное, единственное исключение здесь – фильм Ивана Кривогорницына «Ганнибал».

5

В Якутске мы провели небольшое расследование, нам было важно выяснить, кем был и чем занимался Габышев до всей этой эпопеи. Он родом из Олекминского улуса на юго-западе Якутии. Олекма – это историческая родина всех Габышевых, а фамилия довольно распространена в республике. У саха почти всегда имена и фамилии имеют русское происхождение, эта традиция восходит еще к XVII–XVIII векам: Ивановы, Степановы, Петровы, Егоровы, Габышевы… Удивительное совпадение, о котором я только что вспомнил! Самый известный русский однофамилец шамана – Леонид Габышев, человек тяжелой судьбы и автор страшного романа о тюремной жизни советских малолеток «Одлян, или Воздух свободы».

Жизнь Александра Габышева мало чем отличалась от жизни многих его сверстников (1968 года рождения): школа, армия, Якутский государственный университет, исторический факультет. То ли доучился, то ли бросил – говорили по-разному. Затем работал дворником, сварщиком и все в таком духе. Женился. Поворотным событием стала смерть жены в начале 2000-х. Тогда он ушел жить в тайгу и построил землянку, где провел пару лет. Так он и стал шаманом, хотя в якутской традиции шаманами обычно становятся совершенно по-другому.

Мы нашли это место, о котором он говорил, и там действительно была полуразрушенная землянка. Это совсем недалеко от Якутска, километров пятнадцать-двадцать, в районе деревни с русским названием Владимировка. Как он там жил и выживал при якутских температурах, я не знаю. Но такого рода выживание не уникально. В Якутске существует своего рода традиция «низовой жизни». Мне рассказывали про бездомных, которые жили и, наверное, живут до сих пор в норах, вырытых в земле, куда они втаскивали самодельные печки. Обо всем этом мне рассказал коллега из института, где я работаю, этнограф и собиратель местного фольклора. Он же, кстати, встречал несколько раз Александра Габышева на улицах Якутска в 2000-е годы. Тогда тот называл себя христианским монахом-воином, воином света, играл на самодельном музыкальном инструменте, пел традиционные якутские *тойуки* (распевы) на православную тематику и давал за еду уроки рукопашного боя «громовой кулак». Сам Саша иногда вспоминал тот период своей жизни. Не гордился и не стеснялся, но считал, что тогда ему многое открылось.

6

Положение у него было странным – подписка о невыезде закончилась, при этом негласно он находился как будто под домашним арестом и, я думаю, опасался ареста настоящего. Поэтому в октябре он созвал в Якутск свой «небесный отряд» – так ему было безопаснее. Со всей страны к нему приехало с десяток человек: Дед Мороз, Витязь, Ворон, Локи, Волк, Кот и другие. Ангел только не пришел, говорили, он улетел в Африку.

Некоторые жили у Габышева в домике, некоторые – у каких-то якутских знакомых. Очень быстро начался конфликт из-за Ворона. Многие в отряде ненавидели Ворона и обвиняли его в воровстве общественных денег, присланных неравнодушными. Вся эта катавасия вокруг Ворона началась еще летом, его постоянно обвиняли в нечистоплотности. Только Александр защищал его от коллективного гнева. Иногда ситуация вокруг Ворона доходила до смешного. Например, Филин – мужик из Читы – уверял всех, что на самом деле Ворон – наркоман, потому что слишком худой и постоянно чешется. А все наркоманы, как известно, постоянно чешутся, поэтому он, мол, и ворует деньги на наркотики. И только Габышев того упорно защищал.

Осенью, а может, и раньше (но я помню, что постоянно он говорил про это осенью и зимой), он сформулировал свой принцип, или свою максиму: «Мстить – грех. Прощать!» Он повторял это с завидным постоянством, в самых разных ситуациях. В конфликте, когда отрядовцы в очередной раз обвинили Ворона, Габышев публично сказал, что знает о его воровстве и ничтожестве, но прощает его. И все должны простить, только так и можно научиться прощению. Это не дословная цитата, но смысл именно такой. На всех присутствующих его проповедь о прощении подействовала. Но только на день или два. Рискну предположить, что в какой-то момент Александр даже отчаялся. Многие вокруг него отличались изрядной склочностью, и было видно, что его все это расстраивает. Он ведь собрался спасать страну и учить весь мир ненасилию, а его «собственные» люди устраивали скандалы на пустом месте. Еще, я думаю, его расстраивала паранойя, которая царила в отряде. Многие из них постоянно выискивали внутренних врагов и обвиняли друг друга в стукачестве, провокаторстве и предательстве. Ворон тоже был источником этой паранойи. Еще летом он заявил, что подозревает Ангела, потому что тот состоит в общем чате, но никогда там не пишет и только читает.

Затея с визитом отряда оказалась не лучшей. Всех этих людей надо было чем-то кормить, а денег, естественно, не было. Через две недели он отправил практически всех по домам, кроме трех человек. Перед отъездом «отрядовцы» смогли провести в Якутске большой по местным меркам митинг в поддержку Габышева, на который в минус тридцать градусов пришли человек триста. Для Якутска это очень много.

7

Накануне Нового, 2020 года произошел один интересный эпизод. Габышев позвал нас к себе 31 декабря; предполагалось, что будет вечеринка, а он запишет свое видеообращение к народу (он в то время постоянно выступал на YouTube и стал превращаться в своего рода digital-шамана). Мы с Беатой приехали вечером, но никакой тусовки не было. Только трое ребят из его отряда, двое из них сильно болели с похмелья (накануне он первый и последний раз отменил для них «сухой закон»). Мы привезли мандарины и шампанское, но это оказалось настолько неуместно, что мы даже не стали ничего доставать из рюкзака. Сам Габышев был очень возбужден и все время говорил: «Всё, забудьте 2019 год, 2020-й будет годом перемен». Он произносил это постоянно, как будто зациклившись. Повторы его совершенно не смущали. «Всё, забудьте прошлый год, теперь все по-другому». Я тогда не придал особого значения его словам. Но потом, когда 2020-й стал приносить одно изменение за другим, трудно было смотреть на шамана-воина прежним взглядом.

Через две недели он публично объявил, что весной отправится в новый поход на Москву. После этого у всех начались проблемы. В том числе и у нас. На двери подъезда, где мы жили, появилась надпись, смысл которой сводился к тому, что мы должны уехать. Это был не первый случай: дверь разрисовали уже в октябре, сразу же после первого митинга, который мы тоже снимали. Надпись дублировалась эсэмэсками с угрозами, которые Беата получала раз в несколько дней. Мы сняли другую квартиру и переехали. Потом все утихло, и вот в конце января снова. Еще через неделю новая надпись появилась уже около двери в нашу новую съемную квартиру. Где мы жили – не знал никто. Выяснить это можно было, только читая наши телефоны. Чьи

это методы и кто любит у нас в стране заниматься таким, я думаю, объяснять не надо.

С «отрядовцами», которые жили у Габышева, поступили куда более бесцеремонно. В один день всех их четверых арестовали и закрыли на трое суток в спецприемнике за неповиновение полиции. Позже выяснилось, что одного из них – самого молодого, Эльфа, – заставили уехать. А троих вывезли в Нерюнгри (южная Якутия), оттуда посадили на поезд и отправили на запад. Кот потом очень ярко рассказывал об этой истории. Фактически всех их депортировали из региона и запретили возвращаться. Какие там были угрозы, можно только догадываться. Неприятности были и у всех якутских знакомых. Идея с документальным роуд-муви осталась уже где-то очень далеко. Получалось, что мы делаем уже фильм о репрессиях в сравнительно мягком якутском изводе? Вместе с нашими продюсерами Владом Кетковичем, Колей Ярошенко и Луи Бодемоном мы обсуждали концепцию будущего фильма десятки раз. История была очень сложной, в ней есть и этнография, и политика, и психиатрия, и вера в чудо, и страх. В итоге получилось то, чего мы и сами не ожидали.

Габышев оказался один и… исчез, как будто растворился в бесконечной северной ночи. Не было его неделю, это был уже февраль. Никто из его якутского окружения, и мы в том числе, не знал, что с ним произошло и куда он исчез. Видимо, куда-то в Забайкалье. Как ему удалось исчезнуть, неизвестно. Видимо, это было чудо. Но через неделю чудо кончилось – его вернули обратно в Якутск. После этого мы с ним встретились один раз. Это была очень странная встреча – совсем короткая, уже перед нашим отъездом из Якутии. Мы зашли в его гостевой домик, опустевший и ледяной, потому что помещение никто не отапливал. Габышев был в квадратной меховой шапке. Было видно,

что у него острижены волосы. Вид у него был довольный, он нахваливал силовиков, которые привезли его обратно. Сказал, что перемены начинаются с них. И они единственные, кто его слушает и следует принципу «Мстить – грех. Прощать!» Я не знал, прав он или нет, но сразу же после этого визита мы заметили следившую за нами наружку.

***

После нашего отъезда Саша остался один, он также сидел у себя дома, и, думаю, круг его общения стал еще уже. Весной он много контактировал со своими знакомыми по вотсапу. По этим сообщениям видно, что ему тяжело сидеть взаперти. Потом совершенно неожиданно для всех случилась история с психушкой. Дом Габышева взяли фактически штурмом, выломав дверь. Шаман в это время общался онлайн с Вороном, он догадался включить видеосвязь, и в интернете появились кадры, как к нему на участок прорываются люди в касках, с щитами и дубинками. Затем, уже в середине лета, он также неожиданно оказался на свободе. Какой-то добрый дантист бесплатно сделал ему новые зубы. Александр Габышев время от времени появлялся в интернете, иногда мне казалось, что это уже какой-то совершенно другой человек, а иногда я вижу его прежним.

Недавно он снова объявил о походе. Предполагалось, что в этот раз он будет скакать на белом коне, а добровольцы будут следовать за ним на машинах. Но его снова забрали в «психушку». Не берусь судить, наступил или нет закономерный финал его истории. Думаю, этого не знает никто. Я хотел бы сказать о другом. Для меня история Габышева – это история не о политике, безумии нашей «общественной» жизни или «маленьком человеке». Самое главное, что отличает Александра Габышева от большинства из нас, – это желание и талант жить в собственной сказке, в собственном эпосе. В этом он оказался и радикален, и оригинален. По сути, он сам себе и автор, и одновременно главный герой собственной эпичной истории. И в каком-то смысле это очень по-якутски, ведь именно в Республике Саха эпос – что-то очень живое и осязаемое, как звук бубна или кусок свежего мяса. ◆

Статья иллюстрирована фотокадрами из материалов к документальному фильму об Александре Габышеве. Автор Беата Башкирова (Бубенец).

Зара Абдуллаева

ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ ИСТОРИЧЕСКОГО ЧЕЛОВЕКА

«Горбачев. Рай»
Gorbachev. Heaven
Авторы сценария Виталий Манский, Александр Гельман
Режиссер Виталий Манский
Операторы Александра Иванова, Михаил Горобчук
Композитор Карлис Аузанс
Звукорежиссер Анрийс Кренбергс
Студия «Вертов», Hypermarket Film, ARTE G.E.I.E., Czech Television, Current Time
Латвия – Чехия
2020

Есть в этом фильме парадокс. И не единственный. Виталий Манский настойчиво задает Михаилу Сергеевичу Горбачеву вопрос, не поддающийся разумению режиссера: как человек, разваливший СССР, досадует, что Союз не сохранился? Ответ, как ни странно, дан в знаменитой книге Алексея Юрчака «Это было навсегда, пока не кончилось», выдержавшей пять изданий. Юрчак пишет, что «бинарная модель описания, которая до сих пор широко распространена, неадекватна своему предмету»[1]. Перечисляя оппозиции (государство – общество, насилие – сопротивление, конформизм – нонконформизм и т.д.), уточняет, что «огромное число смыслов, ценностей и взаимоотношений, которые не вписываются в эти противопоставления – но были важной частью советской жизни, – в этой модели игнорируются»[2].

«Горбачев. Рай», опровергая известные модели фильма об историческом реформаторе, ввергает зрителей в необычное положение. Внутренняя логика советской системы, если воспользоваться формулировкой Юрчака, «строилась на противоречиях. Эта система была одновременно мощной и хрупкой, вечной и готовой развалиться… Эти черты системы, несмотря на их кажущуюся противоречивость, были не только реальными, но и дополняющими друг друга. Без понимания этой парадоксальной логики невозможно понять природу позднего социализма»[3]. И, добавлю, природу Горбачева, Генерального секретаря ЦК, первого и последнего президента СССР и пенсионера, которого снимает Манский.

Камера внимает МС по преимуществу на крупных планах. Панорамирует по гулкой пустоте комнат (с гуляющим худющим котом, портретом, фотографиями Раисы Максимовны, телевизионным монитором с вечно торчащим Путиным) загородной дачи, отданной МС на

1. *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. М., «Новое литературное обозрение», 2020, с. 554.
2. Там же.
3. Там же, с. 553.

пожизненный срок правителями бывших республик. За окнами снег бесшумно метет и стоят незыблемые сосны. Этот тихий фильм разрывает с внушительными кинодокументами Горбачева – будь то картина самого Вернера Херцога «Встреча с Горбачевым» (Meeting Gorbachev; 2018) или двадцатилетней давности фильм «Горбачев. После империи» (2001) самого Манского.

Авторитетный дискурсивный режим – термин М.М.Бахтина – означает главенствующую роль того или иного дискурса в обществе. Горбачев, начав беспрецедентные реформы в сфере идеологии, разорвал, по Юрчаку, именно принцип авторитетного дискурса эпохи.

Интервью, которое снимает режиссер, лаконичные ответы МС, его юмор, нежелание болтать мотивировано не только нездоровьем, но и сдержанностью и вместе с тем свободой и одновременно порой незаинтересованностью поведения, речи, реакций.

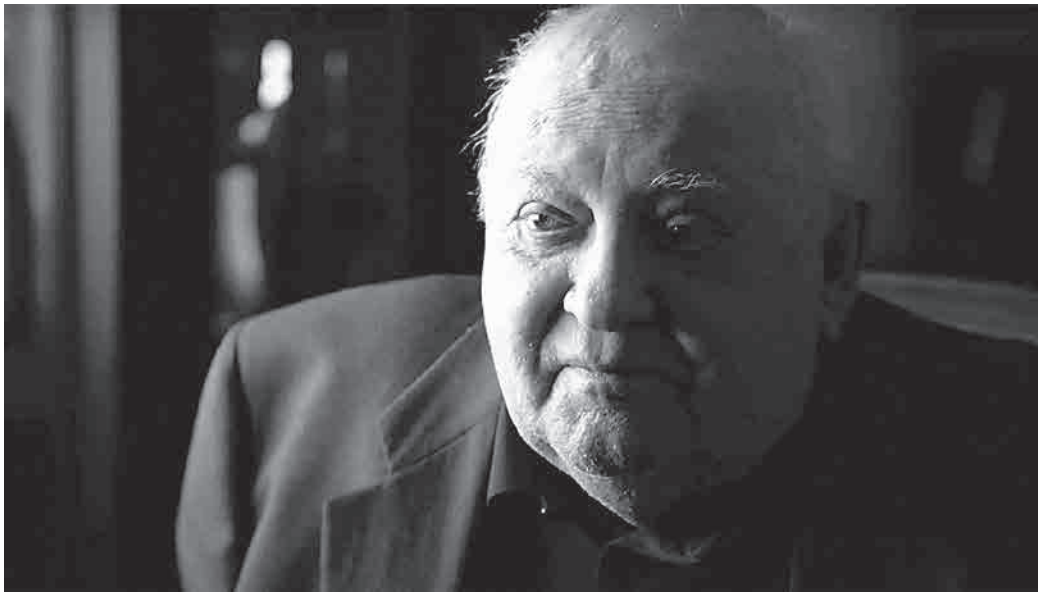
«Еще вопрос», – раздается из утробы дома. «А мне что?» – не беспокоится Горбачев.

Стихи, которые МС читает, песни, которые запевает, и не менее важные паузы, цезуры в его присутствии на экране нарушают логику привычной авторитетности (авторитарности) исторического персонажа. Это радикально. Лишенная эффектов, музыкального напора (или подпорок), незамысловатая вроде бы картина представляет сложный образ Горбачева, хотя на экране просто очень старый человек, с трудом встающий с кресла, пользующийся ходунками и лифтом, поднимающим его в спальню. Мощная независимая личность в слабой физической оболочке.

Юрчак подчеркивает, что с 1985 года Горбачев строил свои выступления иначе, чем это было принято. «Он поднимал в них вопросы, которые можно сформулировать так: как нам изменить текущую ситуацию и почему меры, которые применялись до сегодняшнего дня, не дают результатов. Он не только не отвечал на эти вопросы, но давал понять, что ни он, ни партия этих ответов пока *не знают*. Более того, Горбачев ввел абсолютно новую тему в идеологический дискурс, заявив, что ответить на эти вопросы можно, только предоставив слово различным *специалистам,* не имеющим отношения к партийному руководству, – управленцам, экономистам, социологам и даже обычным советским гражданам. Иными словами, ответы должны были быть публично даны в ином, *неавторитетном* дискурсе. […] Идея о том, что в рамках авторитетного дискурса сформулировать решение проблем невозможно, привела к разрыву его замкнутой структуры. […] Это был действительно процесс *дискурсивной деконструкции* позднесоветской системы, деконструкции ее символического порядка, которая произошла еще до того, как в стране начались значительные экономические или этнические конфликты. И в этом заключались неожиданность, драматичность и красота той уникальной революции»[4].

Этот фрагмент книги Юрчака необходим для понимания документальной новации, которую интуитивно совершил Манский. Он и сам

4. Там же, с. 573, 577.



«Горбачев. Рай», режиссер Виталий Манский

удивляется слишком приязненной реакции на фильм, повторяя, что «в нем нет ничего для захвата публики». Действительно, на первый взгляд нет. Зато есть уловление сути личности МС, исторического человека, существующего в кадре не в лучшей физической форме, которая его по-мужски совершенно не смущает, и частного человека, предлагающего режиссеру назвать фильм «Беседы с одним чудаком».

Манский (за кадром) настойчив. Горбачева в кадре не сбить. Если только ходунки убрать. Манский провоцирует: «Кто в России вас слышит?» Горбачев самоуверен: «Кто хочет, тот слышит». Манский авторитетно заявляет: «Говорят, эпоха Горбачева рухнула». Михаил Сергеевич деконструирует: «Она только начинается». И читает стихи Пушкина из школьной программы про свободу.

МС в курсе давнего и нынешнего цайтгаста. Знает, что за Сталина сейчас миллионные массы горой. Но и двадцать лет назад в фильме «Горбачев. После империи» он приводил данные соцопросов, по которым лучшее время закреплено нашими согражданами за Сталиным, Брежневым. Парадоксальная логика позднесоветской эпохи и постсоветской совпадает. Однако грядущую «эпоху Горбачева» эта логика не отменяет, предполагая и неожиданность ее появления, и латентное (ad marginem) наличие в текущей реальности. Об утопии речи нет. Только чутье и прапраопыт МС.

На экране грузный, отекший, с ссохшейся кожей рук и памятливый благородный человек, не зависящий от суждений о нем. В том числе и от мнений будущих зрителей этого фильма, который, как он говорит, надо сделать. Ведь силы на исходе. Откровенный – сокровенный – человек, не траченный, о чем бы ни говорил, сентиментальностью. «Я до сих пор не могу успокоиться после смерти Раисы. Смысла в жизни нет». И запевает украинскую песню. Без надрыва, без удрученья.

«Горбачев. Рай»

И вспоминает: когда цветут хлеба, перепелки бесятся в любовном угаре. И открывает, что с женой жил в раю, а теперь – в аду. Но не жалуется и гордится, не ведая пафоса, что назывался подкаблучником.

Как он ест крыжовник – руками, смакуя кисло-сладкие ягоды с большим удовольствием, – отдельный номер. И не концертный. Не забыть его домашнего, прямо-таки телеологического тепла.

Как он треплется с котом, как общается, лаская шерстку, с собачкой на встрече Нового, 2020-го, года в семье старого товарища по горбачевскому фонду, запамятовать тоже трудно, потому что естественность – его первая и вторая натура, сбереженная сквозь счастливые годы и одиночество.

Манский снимает приезд режиссера Алвиса Херманиса, Чулпан Хаматовой и Евгения Миронова, собирающих материал для спектакля «Горбачев» на сцене Театра наций. Они интересуются, какие песни пела мама, когда, где было первое свидание с Раисой Максимовной, и прочими деталями воспоминаний. Херманис с увлажненными глазами, но бестрепетно признается, что его жизнь изменили родители и Михаил Сергеевич. А он как бы мимо партнеров говорит, что «перестройка убила Раису и меня». Миронов, сгруппировавшись, восклицает: «Вы поменяли ход истории». МС по-джентльменски парирует: «На этом можно закончить». Браво.

Склейка. Репетиция спектакля. Миронову накладывают маску Горби. Наносят кисточкой родимое пятно. Артист учит речь, в которой Горбачев объявляет, что покидает свой пост. По тексту есть и фрагмент мемуара про чашку с чаем. Она оказалась пустой. Не налили. Вышел срок заботы. Театральную хронику Манский монтирует с кладбищем, могилой Раисы Максимовны, куда приезжает МС. Так режиссер соединяет давнишний уход МС с политической сцены с предстоящим.

«Горбачев. Рай»

Но грубостью такой монтаж не отдает. Его пластичность – драматическая, взрослая, длящаяся в панораме опустевшего дома. И за кадром звучит мягкий голос Горбачева, читающего по-украински стихи о весне, которая возвращается, и про молодость, которая не вернется.

Вненаходимость. Этот важный термин (тоже заимствованный из трудов М.М.Бахтина) в книге Алексея Юрчака объединяет «публику своих». Понятно, что чужой среди своих (в партийных сферах) Горбачев со временем и без медийных залпов расширял (о чем бы ни докладывала социология в процентных дозах) свою публику. Не случайно Юрчак называет вненаходимость видом именно политических связей. «В отличие от отношений эскапизма, отношения *вненаходимости,* построенные по принципу изменения смысла авторитетных высказываний, вели к активному и постоянному сдвигу, изменению, подрыву смысловой ткани системы»[5]. Не потому ли Манский так навязчиво не убирает с экрана монитор с ныне действующим президентом, по существу и вряд ли намеренно лишая это немое изображение авторитетности, пропагандистской ярости, но оставляя фоновое и неусыпное бдение власти, контролирующей любую приватность.

Перформативный сдвиг. Этот термин в зрелищных искусствах стал клише. Его, как некогда имена Ахматовой или Бродского, неловко, кажется, произносить. Однако такой сдвиг многое объясняет в живой жизни – в частности, и Горбачева, – а не только на арт-сцене. Когда-то его совершил Михаил Сергеевич, отправившийся вместо поездки к Белому дому (после Фороса) в больницу к жене, заработавшей (из-за удара гэкачепистов) микроинсульт. Такой из ряда вон поступок функционера обеспечил «вненаходоимость» МС, его небрежение ожиданиями «своих и чужих» агентов революционного времени. Этот поступок – свидетельство масштаба человеческой личности, не умаляющей

5. Там же, с. 564.

характеристику и личности политической. Именно такой сдвиг ценностей сделал центральным мотивом своего спектакля «Горбачев» Алвис Херманис, театрализовав (действие происходит в гримерке) образы МС и РМ, но упразднив приметы, наслоения и мифы, воленсноленс приставучие к историческим героям[6].

В фильме «Горбачев. После империи» Манский снимал МС на московской набережной близ Кремля, у разломанной Берлинской стены и в Риме у Колизея, где роились ряженые артисты, зазывающие туристов на аттракцион. МС рассуждал о судьбе Юлия Цезаря и сравнивал легендарные доисторические события с теми, что коснулись, пусть без кровавой расправы, его жизни. В новом фильме пенсионер МС о политике и предательских ранах не вспоминает. Они не для чужого взгляда. Их больше не с кем утешить, разделить. Поэтому: «о том, о чем нельзя говорить, следует молчать».

Алвис Херманис использует использует в своем спектакле «Горбачев» тяжелый грим, маски, парики, толщинки, костюмы и пластику разных эпох, интонации, говорок двух исторических персонажей с прототипическим тщанием, демонстрируя вместе с артистами любовное настроение, обеспечившее рай и ад (после смерти жены) Михаила Сергеевича, никогда не стоявшего перед выбором быть ему государственным мужем или частной личностью.

Старая театральная реальность «Горбачева» (а Херманис – обладатель европейской премии «Новая театральная реальность») на гербарий не похожа. И, подобно «неавторитетному», ломающему стереотипы Манского (приз за режиссуру на главном фестивале доккино IDFA), представляет свободного человека, изменившего ход истории (эту реплику, повторю, артист Миронов выдал Горбачеву при знакомстве) без унижения или забвения своей личной истории.

Но Виталий Манский, мучаясь за кадром, не в состоянии обуздать свой темперамент, наседает с вопросом о высших целях в сравнении с семейным раем. Михаил Сергеевич без паузы, не мудрствуя, отстраняет напор: «А что может быть важнее, чем любить и быть любимым?» Пауза. ◆

6. Подробнее см.: *Абдуллаева Зара*. Горбачев как персонаж Шукшина. https://republic.ru/posts/98032

Никита Карцев

БОЛЬ

ART DOC FEST

«Папа»
Автор сценария, режиссер, оператор
Валерия Гай Германика
Кинокомпания «Леосфильм»
Россия
2020

С одной стороны, «Папа» – всего лишь хроника одного отпуска отдельно взятого автора. Вещь интимная и для посторонних к просмотру вроде как необязательная. С другой – за каждой частной историей, если присмотреться, можно разглядеть модель Вселенной. А Валерия Гай Германика умеет всматриваться в бездну как никто.

Германика – некогда бунтующая неформалка, которая шокировала внешним видом, выбранными темами и свободой в их изложении, – предстает в самой личной своей картине обманчиво благополучной, ладной, даже циничной. Еще никогда мы не видели столько мещанства в ее фильмах. То она перебьет долгий путаный монолог девяностооднолетнего отца (на самом деле отчима, Александра Брауна) про несчастную судьбу русского народа: «Чего тебе переживать, ты в Италию едешь отдыхать». (Отец тут же парирует: а может, не поеду, я еще не решил.) То доведет до слез дочь Октавию размышлениями о том, что надо продать родительскую хрущевку, не держаться за этот «совок». Сам отпуск начинается с долгих уговоров отца купить ему новую обувь, подходящую случаю. Причем обувь предлагается выбрать именно в ЦУМе – хрестоматийном месте силы новой русской знати. Здесь же начинается главный конфликт фильма: дочь как бы все время тянет отца туда, куда он

не хочет. А отец как бы упрямится. Внешне все просто: Германика давит на отца. Тот изо всех сил сопротивляется. «Папа, чего у тебя все время лицо узника Освенцима?» – «Я устал». Но между этими двумя идет своя – давняя – игра. Одна изображает безразличие и отстраненность. Второй – невыносимость страданий. «Папа» – это не любование забавным стариком, а собственное отражение. Не пресловутый гуманизм, не фильм Майка Ли и тем более не Кена Лоуча. А обжигающий взгляд внутрь себя и своих страхов. Здесь соседствуют внешний сюжет с его микростолкновениями (скорее несоответствием) как бы консервативного и прогрессивного взглядов. Отец хочет, чтобы все было по правилам: бесплатная медицина, функциональная обувь, закон и порядок. Дочь не придает значения формальностям: «Ну сходи к платному врачу, чего ждать».

«Папа», режиссер, Валерия Гай Германика

При всей теплоте и интимности это удивительно болезненный фильм. Германика даже на близких смотрит с холодным вниманием героя фильма Ханеке «Видео Бенни». Семья собирается на отдых, делает фото на визу. Разница между ними бьет по глазам. Вот фотографии живых людей: капризных, чувствующих, плачущих, смеющихся. А вот – режиссера. Лицо заслоняет камера. Камера разделяет Германику и реальный мир. Это ее комфортная дистанция, зона безопасности. Пока ты за камерой, все происходящее вокруг всего лишь объект наблюдения. Как только ты оказываешься перед камерой, жизнь настигает и тебя. А настигнув, неизменно ранит.

Чтобы не допустить этого укола, Германика держит себя в руках. Пока один обнимает, идет на контакт, расплескивает эмоции. Вторая держит в себе, отрицает эмоции. Разрушает их. Обесценивает. «Я вот не

помню, чтобы меня в детстве обнимали и целовали». При отсутствии внятного языка любви нежность неизменно оборачивается грубостью. Грубость превращается в насилие. Так мальчики в школе, чтобы обратить на себя внимание, дергают девочек за косички (а после вполне себе взрослые мужи избивают жен). Неумение сказать, выразить себя копится противоречием. Чем дальше, тем сильнее разрывает изнутри. Бунт, отделение, самоопределение сменяет тяга к общности, семейности. Одиночество превращается в непрерывное и неотрывное единство. А после возвращается еще более сильным уколом одиночества.

От этой бури Германика, как щитом, закрывается безразличием. Ее рука не дрогнет, даже когда она будет снимать, как отца забирают на вертолете в больницу после неудачного столкновения с отдыхающими в море. И позже – на больничной койке, обмотанного трубками.

Эта не случившаяся трагедия на отдыхе – как эхо давно случившейся. В каждом кадре здесь своя – отдельная – болезнь. Скорбное бесчувствие. Не врожденное, нет. Как новый вирус выключает органы обоняния и вкуса, так давняя обида разъедает тебя изнутри годами.

В картине много сентиментального, его буквально источает главный герой: эмоциональный, тактильный (он постоянно обнимает и целует внучек). И при этом фильм напрочь лишен сентиментальности. Камера Германики живая, чуткая, но изображение ни разу не расплывается от слезы умиления. Взгляд автора на своих героев и саму себя остается внятным, почти вульгарным в предельной прямоте. Но в этом его поэтика и сила.

Режиссерская прямота достигает кульминации в финале, когда отец и дочь сядут смотреть семейный альбом. Отец, убаюканный собственными воспоминаниями, говорит о матери Германики: «Сколько я с Наташей ссорился, говорил “так нельзя” (потакать дочери в любом капризе. – *Н.К.*). А она говорила: “Не могу, так ее люблю”». Германика его перебивает: «Так она меня била». – «Чего? Она по тебе с ума сходила, так она тебя любила». – «А почему я этого не помню?»

Вдруг жертвы меняются местами. На передний план выходит надломленная маленькая девочка, которая выросла с этим надломом, как с неправильно сросшимся переломом, и переплавила его в кино. Это происходит неожиданно и вроде бы меняет весь расклад. «Папа» – попытка выбраться из плена субъективного. Живая иллюстрация аберрации памяти. Трагизм усиливает тот факт, что матери больше нет в живых. Она не сможет рассудить спор отца и дочери. А значит, мы остаемся наедине с двумя правдами. В одной есть любящая мать, готовая на все, чтобы выполнить любой каприз дочери. В другой – дочь, которую избили так, что она «кончила самоубийством». Между этими правдами зажаты, как ядро атома перед атомным взрывом, любовь и боль. Главные спутники всех фильмов Германики. Ее смертельное оружие.

Германика, мягко говоря, не феминистка. И «Папа» (как до этого «Мысленный волк») далек от актуальной социальной и художественной

повестки. Этот фильм – продолжение ее медленной, как дрейф отколотой льдины, трансформации из бунтарки (новой звезды, подающей надежды) в художника понятного. Классического. Конвенционального. Но этот классицизм не означает скуку или халтуру. Наоборот, в эту точку Германику приводят ровно ее поперечность и упрямство. Меняя одежду и макияж, тональность и стиль, она остается в первую очередь художником. Как ее фильмы – фильмами. А герои – героями. Никуда не делся и сопутствующий ее картинам надлом. Несмотря на внешнее благополучие, даже благость, демоны Германики никуда не делись. Они по-прежнему терзают ее изнутри. И только искусство может на время усмирить эту боль. Вот почему в минуту неконтролируемого душевного эксгибиционизма она, душа слёзы, произносит и вместо молитвы, и вместо заклинаний вроде бы совершенно не связанные с моментом названия: «“Спартак” Рафаэлло Джованьоли. “Фауст” Гёте».

Фильм заканчивается идиллической сценкой: дочь, отец, на его руках младенец. (Папа называет его клопиком.) Отец говорит: «Надеюсь, на Новый год вы никуда не уедете». Дочь отвечает: «Как скажешь, так и будет». Это еще один уровень игры. Они вроде бы меняются местами. Появление нового младенца временно расставляет все по местам. Отец возвращается в права старшего: он говорит, а Германика его слушает. В ее действиях больше нет протеста. Она примеряет на себя роль дочери. Он – отца. Они возвращаются в самое начало. Но перемирие временное. Идиллия мнимая. Просто решение всех этих вопросов перешло к следующему поколению. Выход с ребенком в финале – универсальное обобщение. Он унаследует все драмы этой семьи, как и всех семей до этого. Снова вся надежда возложена на детей. Наша боль и боль наших родителей – их главное и первое наследство. Гёте или Германика, Сардиния или Москва. Эта боль никуда не исчезнет. Память о ней останется с тобой навсегда. ◆

Юлия Шагельман

НА ТЕПЛОХОДЕ МУЗЫКА ИГРАЕТ

ART DOC FEST

«Горькая любовь»
Bitter Love
Режиссер Ежи Слядковский
Оператор Войцех Старон
Композитор Тимо Хиеталя
Ginestra Film
Швеция
2020

С металлическим лязганьем, под крики чаек, открываются ворота шлюза, соединяющего одно из подмосковных водохранилищ с Волгой. На экране появляется титр: «Чтобы избавиться от проблем, некоторые люди пускаются в путь». Следующий титр: «В России они пускаются в путь по реке».

Пестрая толпа на палубе теплохода «Максим Горький» состоит в основном из «тех, кому за…»: они держат в руках разноцветные воздушные шарики. Бодрый голос массовика-затейника возвещает, что это с ними связаны самые заветные мечты пассажиров. Кто-то надеется встретить в круизе новых друзей, кто-то – найти настоящую любовь. Желания загаданы, шарики устремляются в небо, начинается долгое – целых восемнадцать дней – путешествие.

Новый фильм Ежи Слядковского – документалиста польского происхождения, уже больше тридцати лет живущего в Швеции, – с сознательной или не очень иронией называется «Горькая любовь» (по словам режиссера, выбор теплохода, носящего имя главного пролетарского писателя, был случайным – на другие просто не согласились пустить съемочную группу). Эта картина

«Горькая любовь», режиссер Ежи Слядковский

формально считается завершающей частью «русской трилогии», в которую также входят фильмы «Водочный завод» (Vodkafabriken; 2010) и «Дон Жуан» (Don Juan; 2015). В России Слядковский снимает уже очень давно – еще с 1990-х, когда делал для немецкого телевидения сериал «Дикая Сибирь». За ним последовал тоже телевизионный цикл «Тайная Россия» – о закрытых городах. В 2006-м вышел фильм «Благородные девицы» об ученицах Мариинской женской гимназии в Красноярске. Так что Россия в каком-то смысле является для него, вместе с Польшей и Швецией, третьей родиной, хотя в его фильмах все равно сохраняется отстраненная, вежливо заинтересованная, но не сокращающая дистанцию позиция наблюдателя со стороны, иностранца, одновременно очарованного пресловутой русской душой и слегка, скажем мягко, ей удивляющегося.

Фильмы «русской трилогии» действительно связаны стилистически и тематически. Подход Слядковского к съемкам, который он применил уже в «Водочном заводе» и «Дон Жуане», вызывает полемику, споры и даже резкое отторжение у сторонников «чистой» документальности. Режиссера упрекают в том, что его фильмы постановочные, что на самом деле это игровое кино, только с непрофессиональными актерами, исполняющими роли самих себя. Определенная доля истины в этом имеется – но Слядковский действительно не вторгается со своей камерой в уже существующие ситуации и обстоятельства, запечатлевая их такими, «как есть». Он специально разыскивает людей с интересными ему историями, выбирает своих героев, можно сказать, проводит кастинг – в случае «Горькой любви» этот подготовительный процесс занял полтора года (снимался фильм в 2017-м). «Я зависим от героев, – говорит Слядковский. – Я должен в них влюбиться. Тогда есть вероятность, что и зрители влюбятся».

Например, одна из центральных пар в фильме – Люба и Саша, прожившие вместе больше двадцати лет, родившие и вырастившие детей, но так и не решившиеся пожениться и все время балансирующие на грани разрыва. Они заинтересовали режиссера, когда при первой встрече с ними выяснилось, что женщина ненавидит бороду, которую отпустил ее партнер, а для того растительность на лице является символом его независимости. В этом незамысловатом бытовом конфликте был драматический потенциал, и он полностью себя оправдал: одни из самых забавных и действительно располагающих к этим людям сцен в «Горькой любви» связаны как раз с приключениями бороды.

Других персонажей (здесь вполне допустимо применить это слово) съемочная группа встретила уже на теплоходе. Например, Оксану с ее долгой историей любовных разочарований – она сравнивает себя то с Анной Карениной, то с чеховской Каштанкой. Или профессиональных музыкантов – пианиста Сергея и певицу Валерию, которые на корабле работали, каждый день устраивая концерты для отдыхающих, и параллельно пытались определиться со своим совместным будущим. В их случае грань между документом, постановкой, кино и жизнью стерлась полностью: уже после окончания съемок они поженились, при помощи Слядковского получили американские визы и уехали жить и работать в США, о чем вслух мечтали на глазах у зрителя.

Эта пара и еще один пассажир – Юра, любитель исполнять под гитару песни собственного сочинения, напоминающие весь плейлист радио «Шансон», – сразу задали музыкальную канву фильма, не запланированную режиссером, но точнейшим образом подчеркнувшую очень русскую природу всего происходящего. Эта смесь популярных классических мелодий, оперных арий, патриотических песен и приблатненных баллад знакома каждому, кто хоть однажды осмеливался на путешествие по родной стране в тесной компании соотечественников.

Ощущение некоторой наигранности, ненатуральности существующего в «Горькой любви» усиливается еще и обстановкой – это уже не депрессивная русская провинция, как в других фильмах трилогии, а отпускная поездка по туристическому маршруту, в котором теплоходные коллизии перебиваются почти открыточными видами волжских просторов. У иностранца эти красоты наверняка вызывают совершенно искренний восторг, русскому же глазу могут показаться нарочитыми, особенно если сопроводить их демонстрацию песней «Горькая моя Родина» в исполнении звонкого сопрано.

Выбор корабля как сценического пространства, с одной стороны, основан на классических драматургических законах единства места и времени, а также ограниченного круга действующих лиц, а с другой – вырывает их из повседневной рутины, позволяет сделать паузу, оказаться в новом, непривычном окружении. Пускай роскошь, которую предлагает своим пассажирам «Максим Горький», вполне бюджетная, а здешние развлечения вызывают не самые приятные ассоциации с советским санаторием, для многих теплоход действительно становится

сценой и подиумом. Сюда едут себя показать и людей посмотреть, поэтому одеваются наряднее, выражаются красивее, ведут себя раскованнее (временами кажется, что герои забывают о присутствии оператора Войцеха Старона, чья камера подбирается к ним все ближе – в прямом и переносном смысле). Взгляды становятся откровеннее, знакомства завязываются легче и прекращаются быстрее – как любой отпуск, круиз превращается в отдельную маленькую жизнь, спрессованную и концентрированную.

Тем более что главная цель этого плавания, импульс, заставивший большинство здешних героев подняться на борт теплохода, – это поиски любви и бегство от одиночества. Этот сквозной мотив тоже связывает «Горькую любовь» с «Водочным заводом» и «Дон Жуаном», хотя вариации любви, о которых идет речь в этих трех фильмах, отличаются друг от друга, как толстовские несчастливые семьи.

Главная героиня «Водочного завода» Валентина живет в Жигулевске, работает на том самом заводе и мечтает вырваться, уехать в Москву и стать актрисой, несмотря на полное отсутствие таланта, на которое ей при каждом удобном случае указывают подруги, товарки, работающие с ней в одном цеху, и преподавательница актерского мастерства. За спиной у нее неудачный брак: муж ее бил («Если мужик поднимает руку – значит, заслужила», – делится «женской мудростью» подруга); на руках маленький сын, которого она то и дело оставляет своей матери, за что получает новую порцию осуждения. Основной нерв картины именно отношения матери и дочери, полные взаимных упреков, претензий, боли, наносимой друг другу бездумно, и, конечно, любви, однако такой же уродливой и искаженной, как весь тот мир, в котором они вынуждены существовать.

Любовь романтическая в этой ленте занимает далеко не первое место в мыслях и чаяниях героинь. Валю она и вовсе не интересует: девушка слишком сконцентрирована на достижении своей цели. Она почти умерла даже в душе своей матери Татьяны, которая тоже когда-то сбежала от мужа – домашнего насильника, причем при более жестоких обстоятельствах: босиком по снегу и не с одним, а с тремя детьми. Однако в матери, по ее собственному выражению, просыпаются «всполохи молодости», когда она заводит переписку с давним знакомым, с которым не виделась тридцать лет. Он приезжает в город, и, хотя этот бывший сиделец и недавно завязавший алкоголик на прекрасного принца никак не похож, уставшая от одиночества Татьяна именно с ним связывает такую смешную в глазах окружающих и собственной дочери надежду на обретение тепла и запоздавшего женского счастья. Но гораздо более прочная любовь связывает бабушку и внука, и именно она заставляет старшую женщину в очередной раз отказаться от устройства собственной судьбы, когда дочь наконец уезжает, оставив мальчика с ней.

В «Дон Жуане» в центре внимания режиссера снова взаимосвязь матери и взрослого ребенка, на сей раз сына, молодого человека по

«Горькая любовь»

имени Олег, страдающего от расстройства аутистического спектра. В этой семье тоже нет отца, зато наличествует бабушка, по собственному признанию, не умеющая выражать любовь (она не может сказать дочери: «Я тебя люблю», даже когда та просит об этом прямым текстом, заливаясь слезами). Две женщины все время скандалят о том, нужно ли «лечить» Олега, чтобы сделать его «нормальным», и на самом деле это он оказывается самым разумным, адекватным, взрослым человеком, пытающимся сохранить в семье хрупкий мир или хотя бы его видимость. Так же он ведет себя и с матерью, обрушивающей на него все свои страхи, комплексы и разбитые мечты. Она, как и Татьяна из «Водочного завода», тоже приносит себя в жертву ради ребенка, но делает это с демонстративным надрывом, по невежеству и непониманию его диагноза принося ему больше вреда, чем пользы.

Одна из забот матери – это отношения Олега с противоположным полом (в этом он тоже должен вопреки своей природе и естественным желаниям стремиться к «нормальности»). Чтобы раскрепостить юношу, она отводит его на занятия в театральной студии – и это, в отличие от травмирующей «терапии», которой его тоже подвергают, оказывается верным решением. Между Олегом и одной из участниц кружка, Таней, кажется, действительно зарождается чувство, которое его и завораживает, и пугает. И это как раз тот случай, когда, несмотря на безнадежность этой истории, мы, как того и хочет Слядковский, влюбляемся в героев и желаем им счастья, пускай не вместе друг с другом, а по отдельности, в той жизни, где никто не будет стараться утрамбовать их в некие заданные нормы и рамки.

«Горькая любовь» по сравнению с предыдущими фильмами кажется максимально очищенной от дополнительных – социальных, политических, медицинских и прочих – аспектов. По словам Слядковского, он

понял, что всегда снимал фильмы о людях, которые страдали и так или иначе вынуждены были бороться с жизненными условиями. В этот раз он захотел рассказать о людях, чьи мысли заняты не бытом, а любовью, посмотреть на них с другой стороны. Если позаимствовать жанровые определения из игрового кино, то «Водочный завод» и «Дон Жуан» были драмами, здесь же перед нами романтическая комедия. Но, конечно, это впечатление, несмотря на обманчивую легкость авторской интонации, солнечные блики на воде и обилие розовых закатов, оказывается не вполне верным.

Наряду с гомерически смешными моментами (взять хоть сцену снятия порчи) в фильме есть и бесконечно печальные. Почти каждый из пассажиров «Максима Горького» оказывается на поверку сломленным, разочарованным и потерянным человеком. Как, например, Юра с его шансоном или уже немолодая блондинка Юля, всю жизнь прожившая с жестким (на этом слове ее голос срывается) мужем, после его смерти коротающая дни в компании трех телевизоров и поехавшая в круиз в последней надежде найти человека, «который помнит, сколько тебе класть сахару в чашку».

Слядковский называет героев своего нового фильма чеховскими, и это определение кажется вполне справедливым, особенно если вспомнить, насколько пустой, эмоционально скудной, проведенной в бесцельном скольжении по течению будней была жизнь большинства персонажей русского классика, даже если польский режиссер вкладывает в это слово какой-то иной, поэтично-лирический смысл. Снятая им комедия нравов в результате тоже замешена по чеховскому рецепту, в котором меланхолии больше, чем юмора, и звук лопнувшей струны кажется для нее более подходящим саундтреком, чем распевное «Издалека долго течет река Волга». ◆

Ежи Слядковский:

«...social actors...»

Для меня Чехов – бог. И я хотел поближе подойти к миру его рассказов. Я очень люблю снимать Россию. Всю свою карьеру я наблюдал за людьми, которые боролись с условиями жизни. Это товарищи, которые говорят: «Мы бедновато живем», а через пятнадцать минут стол ломится от еды. Такого больше нигде нет.

Наш директор – живчик. Она нашла мне пару, отправляющуюся в круиз в Кирове. Мы съездили познакомиться. Приятные люди, но вроде ничего особенного. Но на что я обратил внимание: у мужчины была борода, а его девушка сидела рядом и краснела от злости, смотря на нее. Я ее спрашивал: «Ты его любишь?» – «Люблю, но бороду его ненавижу». Я понял: это мои герои.

А потом мы познакомились с Юрой, бардом. И он мне спел свою песню: «Я упустил кристалл любви и иду босиком по стеклу». Таких людей, которых сразу можно в кадр, я называю social actors. У них есть натуральная, эмоциональная энергия, которую они могут передать другим. Их всегда можно найти, хотя иногда ищешь с лупой. Но, как я говорю, если людей не найдется, всегда есть собака, которую можно снять.

Все начинается с общения с героями. Микрофоны у них есть с самого утра, они их носят весь день. Мы никогда не кричим: «Камера! Съемка!» Оператор у меня одет в черное, у него даже волосы черные. Обычно он сидит в тени, его никто не замечает. Если герои начинают «играть», я даже потом не смотрю этот материал.

Я никогда не пытался быть журналистом – всегда строил рассказ. А еще я никогда не задаю прямых вопросов: максимум делаю так, чтобы герой сблизился в кадре с кем-то, кто может ему такой вопрос задать. ◆

Записала Анна Филиппова

Марина Дроздова

НЕБОСКРЕБЫ ВНУТРЬ

«Гаражане»
Garagenvolk
Автор сценария, режиссер
Наталья Ефимкина
Оператор Аксель Шнеппат
Beauftragter der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien (BKM), Filmförderung Hamburg, Tamtam Film
Германия
2020

«Гаражане» – название обозначает предмет исследования и повествования. Гаражане – обитатели гаражей. Гараж в России больше чем гараж – как и многое другое в реальности, которая выросла из подмены смыслов и задач.

Наивная Википедия дает довольно примитивное определение гаражей как место хранения автомобилей. В случае с «Гаражанами» Натальи Ефимкиной это не так.

Начало фильма: на фоне гор линия гаражей, уходящая вдаль. Вечность подполья вписана в вечность снегов. Автомобилей в гаражных сторожках нет – есть ржавые запчасти, ящики с замасленными инструментами, коробки с гайками. Но эти захламленные чертоги уже уходящая натура. Чего только не происходит сейчас на гаражных метрах – люди записывают рок-альбомы, пишут иконы, паяют радиоприемники, готовятся к костюмным историческим реконструкциям, поднимают штанги. Собственно, неистощимы виды досуга – и гаражи оказываются студией художника и музыкантов, мастерской, ателье, танцполом, спортзалом, распивочными и закусочными. Чем угодно. В алкогольном мороке иной раз нарисуются и сразу растают тени тех оптимистично настроенных мужчин 1960-х – начала 1970-х,

которые некогда создали гаражные кооперативы. По счастливому стечению обстоятельств у них были автомобили, а следовательно, свобода передвижения и познания. Они умели из камня сделать пар – своими руками стреножить рассыпающиеся тормозные колодки, веревочкой подхватить хитросплетения коробки передач, собрать и разобрать кар-

«Гаражане», режиссер Наталья Ефимкина

бюратор вместо паззла и т.д. Но постепенно они превращали стены гаражей в складские полки, где проживала технарская, так сказать, босховиана – на манер «Леруа Мерлен» – бесчисленное разнообразие гаечек и отверточек всех размеров, пассатижей, гвоздиков-винтиков и прочего; они копали ямы, дабы, забравшись под машину, самостоятельно приваривать куски выхлопных труб. Впрочем, тут же и картошку хранить. И скрываться от семейных хлопот, отвлекающих от радостей самоделкина.

Чудом было о ту пору купить автомобиль, и для многих чудесной обязанностью стала практика холить его и лелеять. Так, вообще-то, ворожба проникла в незапамятные времена в гаражное пространство, а потом в паутине затаилась.

Этого прошлого с праздным биением инженерной мысли и практичным технологическим плутовством в фильме нет. Есть одна реплика-воспоминание семидесятилетнего гаражиста, сказанная впроброс: «…когда еще папа был почти мальчишкой, возник гараж…» Есть настоящее, в котором что угодно, кроме пытливого автомобилизма. Камера следует за персонажами и за их то сбивчивым, то азартным галопом мыслей и ощущений. Тяжелый алкоголь то помогает излить душу, то мешает. Герои – традиционные враги ЗОЖ и друзья самодеятельной философии и космогонии: коленца и шукшинские, и довлатовские. А если посмотреть шире, то и Уэльбека с его минорной клоунадой вспомнишь.

В результате получается забавная – на вкус стороннего наблюдателя – подмена. Гараж оказывается не стационарным сооружением для

«Гаражане»

хранения средств передвижения, а сам становится средством передвижения вглубь, вбок, вкривь и вкось – в соответствии с прихотливыми маниями персонажей. Они, персонажи, не просто подменяют сущности, они дробят их, чтобы создать новые, способные осмыслить очевидную бессмысленность бытия. И вот распиливают автобус. Или жгут покрышки. Или вырезают иконы. Или из заснеженного неуюта собираются на гастроли в Польшу, Швецию, куда повезет. А не сложится с музыкальной карьерой – можно пиво варить.

Как это ни странно, мир открыт для них, но в конечном счете не особенно интересен. Вот пространство гаража – это истинный космос. А Доминикана? Время еще есть.

Точно так же, как доктор Но, путешествующий в своей телефонной будке по временам и пространствам, герои фильма в своих гаражах совершают отчаянные путешествия. Скажем, в мир барахла.

Но – в скобочках: чтобы уловить и ощутить это вертиго и эту вертячку, зрителю надо-таки взбодрить свое историческое воображение. Ибо, будем реалистами, повествование отлично задает тональность и предлагает красочный букет идей, но общий флегматизм действия отчасти гасит и то и другое.

Приветствуем большое внимание к фильму на международных кинофестивалях. Для рационального европейского сознания парадокс подмены пространственного смысла, безусловно, становится самоигральной историей – особенно потому, что подмена эта явлена не как случайный фокус, не как стечение каверзных обстоятельств, а изнанкой сакральной логики – вся в блестках жизненно правдивых нюансов и мишуре побасенок «на камеру». Иной раз капельку фальшивых, но незаметных, как блестки в полумраке. Тут хорош для зрителя масштаб всеми принимаемой целесообразности происходящего – именно

масштаб дает ощущение полноты тайны. На эпичность (мягкую, домашнюю) неплохо работает каталогизаторство – галерея типов продумана, по мере съемочной удачи характеры развиваются от детали к детали. Зрителю, который на кинофестивале пришел в кинозал посмотреть «Гаражан» с простой и чудесной задачей узнать нечто новое о неведомом образе жизни, незачем задумываться о том, что кадры фильма гостеприимно открыты к воспроизведению мизансцен, некогда снятых документалистами последнего двадцатилетия. Удивительным образом это не создает проблемы фильму, а скорее решает их. Вот эпизод, сделанный по следам великого «Трансформатора» Павла Костомарова и Антуана Каттина, а вот – оттуда ли расторгуевское, отсюда ли разбежкинское? Тут чувствуется добротность отличной документалистской рецептуры – а чем плоха рецептура, если автор-труженик скрупулезно к ней относится? И в кадре персонажи действительно живут, а не выдают себя за себя. И это уже делает фильм киноповестью эмоционально трепетной. Сентиментальной. Короче, вопросы стилевой вторичности замнем. Игги Поп говорил в каком-то интервью: в музыке все друг у друга воруют – за нотами не уследишь. И это здорово, потому что обогащает не только лукавого заемщика, но и музыку в целом делает разнообразней.

Ключевой репликой мне представляются слова подружки одного из гаражистов, они звучат ближе к финалу фильма: «…Я очень хочу на море, и не просто на море – я хочу в Прагу…» Этот географический сумбур, сладостная расплывчатость координат в своей наивности по-своему изящно подчеркивает изгибчивость гаражного пространства. Его зыбкость, вариативность – абсциссы и ординаты давно сплелись вьюнами и оплели, так сказать, ступени… ◆

Петр Скопин

ПОЭМЫ ПОЛЯРНОЙ НОЧИ

ART DOC FEST

«Чермет»
Режиссер Николай Н. Викторов
Операторы Николай Н. Викторов, Николай Корниенко
Звукорежиссер Глеб Чевычелов
Проектный офис развития Арктики (ПОРА), Goethe-Institut
Россия
2020

«Я дома. Такая тут мерзкая погода. Все бесит, раздражает… Размышляю о жизни, друзьях, людях, одиночестве». Так, одновременно депрессивно и лирически, начинается документальный фильм о живущем в Заполярье сборщике металлолома.

Кировск – прежде Хибиногорск, – находящийся в 205 километрах от Мурманска, на южной окраине Хибин, был основан в 1931 году, после открытия залежей апатито-нефелиновых руд, разработка которых началась в 1929 году трестом «Апатит». Современное название получил в 1934-м, как и некоторые другие улицы, города и населенные пункты, переименованные в честь первого секретаря Ленинградского обкома Сергея Кирова. Сейчас пустеющий Кировск представляет собой мрачное гетто: на заднем плане срытая наполовину гора, где продолжается добыча руды, вокруг брошенные дома с окнами-впадинами, ржавые гаражи, опустевшие ангары, разбитые дороги, лужи с цветными химическими пятнами – и это, выражаясь нынешним языком, «экосистема», в которой проживает главный герой Илья.

Кто не работает – тот не ест. Троица вполне мирных браконьеров с Ильей во главе собирает металлолом по сусекам Кировска. В ход идут отжившие свой век

мусорные контейнеры; складские конструкции; гниющие на обочинах автомобили; бесхозные трубы, найденные на свалке, – все, что попадается под руку. В основном процесс кипит по ночам, когда местные жители и полиция не станут задавать вопросы. Илья горделиво называет себя с подельниками ворами, подчеркивая, что делают они свое дело профессионально, но скоро нам становится понятно, что в умирающем городе такой род деятельности вполне приемлем. Единственный эпизод в жанре саспенса происходит, когда Илья сталкивается с местными наркоманами, чтобы прогнать их подальше от добытого с трудом сырья. «Воровать нужно уметь», – озираясь, констатирует главный герой. Но через минуту сюжет снова перетекает в спокойное русло.

В первые минуты «Чермета» может показаться, что смотришь не документальный, а игровой фильм: настолько динамично существуют типажи – Илья и его подельники, а диалоги выверены почти ритмически, драматические моменты ловко чередуются со смехом, хохмами, проказами героя. Приехав ночью в центр Кировска, чтобы похитить мусорные контейнеры, Илья иронизирует в маскировочном капюшоне, темных очках и танцует, воображая, что он на рейве. Инструкции по сбору металлолома перемежаются присказками времен зарождения рунета: «Вы все еще кипятите? А мы уже рубим. И тишина, в ответ тишина…» Передний ряд зубов у героя почти отсутствует, и отпечатки «последних трех десенок» застывают на торте с орешками. В материальном плане Илья, кстати, не бедствует – помимо фургона у него есть автомобиль «Лада», и он сопереживает соседям, которые работают каждый день за тридцать тысяч.

Веселый, жизнелюбивый нрав Ильи выигрышно оттеняет окружающую безнадегу. В свободное время он слушает Монеточку и Земфиру (саундтрек тучных нулевых плавно переходит в музыку эпохи стагнации), планирует переезд в Москву, чтобы закончить свое пребывание в «е***ном гетто» (по его выражению), и сочиняет неуклюжие, но милые в своей непосредственности стихи для дамы сердца Заи.

«Смотри в мои глаза, прямые честные глаза, они сказали тебе правду, стесняешь, Зая, ты меня…»: герой посвящает пассии новую поэму, но вдруг теряет рифму и помогает себе нецензурщиной. Пьяная, разнузданная Зая за кадром. Очевидный повод – нежелание документировать свое знакомство с бригадой браконьеров или наличие мужа, которого она, как говорит Илье, уже разлюбила. Разговоры героя с возлюбленной часто принимают форму философических рассуждений, но почти всегда возвращаются к теме побега из «гетто». Кроме Москвы на горизонте заокеанские дали.

«Ты мне клялся в вечной любви». – «Я тоже думал, что буду в Америке жить, но с алкоголиками железо собираю по помойкам».

Скоморошничество, как это часто бывает, маскирует душевную трещинку героя. Илья до сих пор не может простить отцу плохое обращение в детстве и постоянное рукоприкладство. Он вспоминает, как отец однажды избил его за украденные коллекционные банкноты

и потом не пустил одноклассников на его день рождения. «Какое-то время у меня были порывы убить родителей, но потом я передумал». Благополучным непросто ощутить, насколько неустойчив психологический фон у людей с посттравматическим расстройством. Когда героя увозят в больницу с отравлением (скорее всего, алкогольным), он плачет не стесняясь и сетует, как трудно ему живется.

Конфликт, связанный с детскими травмами, естественным образом связан и со взрослым миром. Илья остервенело терроризирует одного из участников браконьерского трио – незадачливого алкаша, сварщика Виталика. Тому влетает за каждую оплошность, даже за неудачный взгляд. Зачастую работник и правда нерадив, но жестокость Ильи поистине гипертрофирована, в ее основе явное желание найти козла отпущения за нанесенные ему семьей обиды. Оттеняя агрессию Ильи, Виталик представляет собой тип доброго русского пьяницы, следующего, кажется, толстовскому принципу ненасилия. «У вас здесь как, двенадцатичасовой день?» – спрашивает он у продавщицы в «Пятерочке». «Четырнадцатичасовой», – отвечает ему тетенька. И Виталик сострадательно охает в ответ.

В моногороде самые несчастливые люди – те, которые не смогли устроиться на завод. Они пьют, не находят себе места и стремительно выгорают. Виталик выгодно отличается наличием подпольной работы, но суровые абьюзы, которые устраивает ему ежедневно Илья, вынуждают мирного алкоголика искать другое место. Например, дворника с зарплатой в 17 тысяч. Услышав это, главный герой грозится позвонить новому работодателю Виталика и все про него рассказать, чтобы соискателя «н**уй никуда не взяли».

Русский – как иностранный; мат – самый родной. Речь героя наполнена нецензурной лексикой едва ли не наполовину, и это прекрасно документирует окружающую обстановку. Исключительно матом Илья рассуждает на политические темы. Владимир Ленин не вызывает у него почтения, как и Владимир Путин, при том, что портреты обоих лидеров висят у него в мастерской – переоборудованного старого цеха. А настоящий его кумир – Сталин, который «сможет навести порядок в стране». Сталин, этот «жесткий чувак», наконец накажет «всех педофилов, некрофилов и взяточников» (а также Виталика) при помощи массовых расстрелов.

«Тебе не страшно?» – «Все равно умрем». – «Ну да, мертвые не боятся и не потеют» – Илья со своим напарником перебрасываются репликами накануне очередного рейда. Когда спустился в царство мертвых, бояться уже нечего. Подобно Аиду, укравшему любимую Персефону, Илья с бригадой похищает полярными ночами кировскую «Персефону» – боготворимый черный металл. Но если мать Персефоны, богиня плодородия Деметра, занятая поисками дочери, «наградила» землю голодом, жизнь кировчан от кражи металла никак не меняется – может быть, потому, что рок покарал их намного раньше.

«Чермет» заряжен поразительными операторскими находками: труба, изнутри которой, вращаясь, вьется ввысь, будто живая, ржавчина; низкое полярное небо, наполненное апатией (и апатитами); ночные цеха, освещаемые отблесками сварочного аппарата; сварщик, напоминающий сосредоточенного стахановца с советских плакатов; линии электропередачи, снятые с низкой точки и будто рвущиеся в космос. В стеклопакетное окно разлагающийся мир наблюдает карапуз лет четырех, под ним, на фасаде дома, надпись: «Тлей медленно,как никто другой». Камера умудряется запечатлеть жизнь и там, где ее, казалось, давно нет.

Балансируя на грани документального расследования и драмеди, Николай Н. Викторов ближе к финалу размывает жанровые рамки и склоняется к несколько лобовой образности, когда предлагает увидеть аналогию между героем и раненым голубем, сбитым на дороге. И главный мотив побега из «гетто» постепенно испаряется, а на передний план выходят попутные на первый взгляд эпизоды: вечеринка в ангаре, где Илья развлекается криками в матюгальник, терроризируя Виталика, квазидекадентские монологи, аккомпанирующие дождю за окном: «Листья уже желтеют. Осень приходит в наш дом незаметно».

Вроде бы несомненно, что герой обречен быть запертым за Полярным кругом, а растущая день ото дня мизантропия его окончательно разрушит. Но драме не суждено превратиться в трагедию: внезапно спохватившись, режиссер заканчивает фильм кадрами с выезжающим на зимнюю дорогу фургоном Ильи, и у зрителей появляется иллюзия, что ему удастся переместиться из Кировска в более подходящую его динамичному эксцентричному темпераменту локацию.

«Чермет» – поэма о стремительно схлопывающейся глубинке, из которой безоглядно утекает жизнь. «Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленою?» Очевидно, правда, и другое: пока русские люди встречают невзгоды шутя и играя, пока цитируют Чацкого и сочиняют матерные поэмы, победить нас невозможно. Или так только кажется. ◆

Елена Стишова

ГОЛОСА

послание к человеку

DOK LEIPZIG

«Будьте здоровы»
Bless You
Оригинальная идея: Мацек Хамеля
Авторы сценария Мацек Хамеля, Татьяна Чистова
Режиссер Татьяна Чистова
Оператор Марина Левашова
Композитор Патрык Закроцкий
Звукорежиссер Сергей Мошков
Impakt Film
Польша – Россия
2020

Первый просмотр – шок. Второй, третий – не легче. Гражданские чувства зашкаливают, ищут и не находят выхода, впору звонить на «горячую линию», как и персонажи фильма, топать ногами, кричать, срывая голос, пока в трубке не прозвучит отбой. В реальности же происходит то, что показано в фильме: буря народного негодования разбивается о скалу колл-центра, чтобы мелкими брызгами обрушиться на «стрелочника» – на телефонных девушек, повинных разве в том, что работа у них такая: принимать на себя вопросы-слезы-стоны-причитания страждущих граждан, припертых к стенке полной безысходностью.

Одинокие старики без близких и без гаджетов, без интернета и вайфая, без кредитных карт – они их в глаза не видели – не могут получить свою жалкую пенсию в Сбербанке. Сбер теперь в режиме онлайн без всякой оглядки на миллионы клиентов, чья пенсия переводится именно сюда Пенсионным фондом.

Голодные хотят выяснить, кому положена гуманитарная продовольственная помощь и как ее получить.

Самые законопослушные на самоизоляции боятся выйти из дому, чтобы не напороться на штраф. Аптека недосягаема, а волонтеры, те, которые по идее все

купят, принесут да еще скажут доброе слово, – где они, эти тимуровцы нового времени?

Соцработники? Да их боязно на порог пускать! Все без масок и без перчаток.

Мать-одиночка только что потеряла работу, в ее кошельке 6 рублей за все про все.

«Будьте здоровы», режиссер Татьяна Чистова

Многодетная мать без почек не может ездить на диализ. Карту для проезда заблокировали, а денег в семье шаром кати.

Женское контральто авторитетно утверждает, что тех, кому за шестьдесят пять, не лечат, им просто колют морфий – и привет.

Любознательная гражданка интересуется, на какой высоте летает коронавирус. У другой проблема стерилизации кошки в условиях самоизоляции. У третьей муж инвалид упал с кровати, а поднять его она не в силах.

И что характерно: никто, ни один из дозвонившихся «не качает права», не требует власть к ответу, не грозится подать на нее в суд за нарушение прав человека. Забыто, размазано, заболтано, что у нас нет официально объявленного карантина, как в других цивилизованных странах. А на нет и суда нет. Разве кто-то сорвется в крик: «Люди, нельзя же так, блин!!!»

Операторы колл-центра, надо им отдать должное, проявляют чудеса терпения. Не удивляются, не грубят, сочувствуют, а иной раз даже вступают в дискуссию с абонентами. Их нет в кадре – ни абонентов, ни операторов. Наша встреча с ними происходит вслепую. Мы слышим только их голоса. Неординарное художественное решение безупречно выполняет этическую задачу сохранения анонимности звонков. И – открывает неожиданный ресурс эстетики минимализма: саундтрек смонтирован из городских шумов, смикшированных с голосами тех, кому повезло дозвониться до колл-центра.

Мое личное открытие: голоса, звучащие в эфире, более информативны, чем анонимные лица их обладателей, появись они на экране. Интонации, акценты, голосоведение – субстрат эмоций и состояний. Каждый голос индивидуален – по тембру, по темпераменту, даже по внутренней установке: кто-то понимает бесполезность контакта с колл-центром, но все-таки звонит – а вдруг? – кто-то требует конкретного ответа, один гневается, другой почти рыдает, третий – тот даже находит силы посмеяться над своей бедой: мол, жить осталось три понедельника, а поехать на операцию надо, да не на что и не с кем.

Голоса сливаются в стенания, в подавленный крик, в моление о помощи. Голоса прорывают невидимую оболочку виртуального пространства и, подобно водопаду с высокой скалы, срываются в плач – в забытый древнерусский жанр. Плач, жаль, оплакивание, страдания. Уникальные фольклорные жанры поднимаются из хтонических глубин на поверхность во дни бед народных. Матрица, на которой записана духовная история коллективной души, очнулась растревоженная, разбуженная не пандемией даже, а ее побочными эффектами – бедствиями, упавшими на голову самых уязвимых слоев населения, не защищенных ни подкожным жирком накоплений, ни господдержкой, ни органами опеки. Короче говоря, брошенных на произвол судьбы.

Пирамида социальных проблем, растущих по экспоненте в нашем славном олигархате, грубо обнажилась за последний год, некуда спрятать и нечем прикрыть. Власть практикует радикальный способ их решения: не замечать, смотреть сквозь пальцы, изредка бросать милостыню.

Авторы фильма «Будьте здоровы», что называется, в теме. Они провели тщательный мониторинг, прежде чем угадали: колл-центр сегодня – сакральное место, сток, куда сливаются невидимые миру слезы. Слезы тех, кому некуда пойти со своей бедой, кто оказался на последней ступени отчаяния.

Телефонные девушки не затем здесь посажены, чтобы реально помогать страждущим, нет у них таких полномочий. В лучшем случае продиктуют новый контакт, подарят надежду, что где-то там, по заветному номеру, если хватит терпения дозвониться, ответят конструктивно. И все волшебно наладится. Прибегут волонтеры, принесут гуманитарку, переведут деньги матери-одиночке, больную отвезут в клинику на диализ. Эта утопия не сбудется, тут и к бабке не ходи. Колл-центры – креативная разработка современной бюрократии, заградительный отряд, надежно отделяющий конкретных местоблюстителей от конкретных людей с их не терпящими отлагательства проблемами, обострившимися до крайности из-за затянувшейся пандемии. Еще хуже жителям деревень и райцентров. Там колл-центры ни к чему: у деревенских нет мобильников. Связь с центром отсутствует, в деревнях и в районе не осталось никакой медицины после того, как «оптимитизация здравоохранения» прошлась широкими граблями по городам и весям.

Этот непафосный репортаж из телефонной трубки можно назвать социологическим очерком с той лишь разницей, что социологи оперируют цифрами, а фильм – чувствами, и нет такой шкалы, по которой их можно замерить и конвертировать в цифровой эквивалент. Хотя название предлагает пусть не эквивалент, но знаменатель, в двух словах выражающий наше привычное отношение к тем, кто попал в беду: «Боже мой!» В семантическом ряду возможных переводов на русский английского Bless You – так называется фильм – не так уж мало значений: от буквального «Будьте здоровы!», от укороченного «Благослови вас Бог!» до горестного междометия «Боже мой!», близкого нашей ментальности, да и подходящего кодового слова для мини-эпоса Татьяны Чистовой.

Фильм работает с материалом петербургских колл-центров. Режиссер выбрала город, в котором живет, мегаполис с больницами, социальными центрами, с волонтерскими командами, с мэрией, наконец. Татьяна Чистова не впустила в кадр резиденцию городской власти в Смольном, символически обозначив непреодолимость дистанции между народом и властью. Она выбрала другие локации, оставив за рамкой кадра знаковые площади и здания города. Голоса блуждают по старому, облупленному, «достоевскому» Петербургу, бьются о глухие стены старинной кладки, гулким эхом звучат в подворотнях и дворах-колодцах. Тревеллинг вдоль вертикали домов, нижние ракурсы съемки создают образ замкнутого пространства, где заперты беспомощные люди. Экспрессивно снятые под острым углом торцовые стены на мгновение покажутся воздетыми к небу каменными руками – эмблемой отчаяния.

Нет, автор не замахивается на обобщения. Эта работа автоматически происходит в нашем восприятии. Ясное дело, в телефонной трубке питерского колл-центра резонирует глас народа, нестройным хором стонет вся Россия, в который раз обреченная на выживание. ◆

Денис Катаев

ЛЮБОВЬ – ЭТО ИМЯ

ART DOC FEST

«Мальчик»
Автор сценария, режиссер, оператор, продюсер Виталий Акимов
Россия
2020

Фильм «Мальчик» Виталия Акимова мог бы стать привычным и заурядным российским доком про беспощадную провинциальную жизнь. Молодой режиссер решил заснять ужасающий быт родного отца, которого он практически никогда не видел, потому что тот ушел из семьи, когда мальчику было четыре года. Съемки – это фактически знакомство с родителем, попытка откровенного разговора, которого, возможно, так не хватало во взрослой жизни. На первый взгляд перед нами типичная российская чернуха, знакомый до боли антураж из русского бедного. Действие разворачивается в богом забытой стороне, где живут вечно пьяные люди. Их дни проходят в грязи, неухоженности и перманентном хаосе, где даже зажигалку и сигареты найти довольно затруднительно. Все здесь пропитано матом, знакомой тоской и беспросветностью. В общем, не жизнь, а цепная реакция, как это описывает мальчик Степа, приемный внук этого отца из другой семьи, главный герой фильма, наблюдающий за происходящим еще свежим взглядом. «Сначала один стакан, потом еще два, затем бутылка, следом уже пять литров, а там начинаются водка, спирт и даже самогонка, а потом вообще наркота» – такую формулу русской жизни на ходу выводит насмотревшийся пацан. В свои десять лет он действительно

многое видел, пережил и познал иронию судьбы. Родственники, исполнив свое предназначение, ушли рано: дедушка повесился, а отец прямо на глазах превратился в утопленника, когда показывал сыну, как правильно снимать браконьерские сети. Оставшиеся родные продолжают свой порочный бег с бутылкой за пазухой. Вот такие у него университеты. Похоже на быль про уродов и людей в духе жесткого реализма Ильи Хржановского в его деревенском триллере «4» по сценарию Владимира Сорокина. Получается утрированный негатив, по которому подчас на фестивалях и узнают о состоянии дел в России. Но если бы это было так, то фильм вряд ли оказался бы в официальной программе «Артдокфеста», а рецензия на него – на страницах «Искусства кино». Конечно, все гораздо парадоксальнее.

Виталий Акимов снимает вовсе не отчаянную страшную сказку про родное село и его обитателей, а совсем наоборот – почти пастораль про наивных, открытых и практически блаженных провинциальных людей, в каждом из которых еще жив ребенок и теплится надежда. Местную разруху, негатив и невыносимую бессмысленность бытия эти люди принимают с детской непосредственностью. Водку в данном случае можно рассматривать как волшебную палочку, которая помогает хотя бы на время скрыться от боли и отчаяния и въехать, как Гарри Поттер на «Хогвартс-экспрессе», в свою страну Оз. Именно поэтому на первом плане возникает тот самый не по годам смышленый мальчик Степа, который все-таки до конца еще не познал горечи жизни, у которого еще не было возможности совершить страшный выбор и который еще счастлив, улыбается и беспечно проводит время, не задумываясь о будущем, не замечая унижений вокруг. В данном случае он выступает для режиссера в роли удачного проводника, эдакого местного Вергилия, который знакомит режиссера и зрителей с родственниками, при этом не отождествляя себя с ними. Благодаря чистоте восприятия и познается этот мир, про который Бог на самом деле не забыл. Не случайно именно мальчик в начале картины размышляет о Боге, потому что он с главными действующими лицами этого фильма. Например, отец – на самом деле верующий, тонкий и добрый человек, несмотря на то что его жизнь сложилась безнадежно. Бывший заключенный, бросивший семью, даже в тюрьме пытался достучаться до Всевышнего и найти хоть какой-то смысл в этой жизни. Вот отец со своим другом в отличной и практически без склеек зафиксированной сцене под музыку Вивальди рефлексируют о том же. «До сих пор не догнал Бога. А я хочу его догнать, пообщаться с ним, чтобы все наконец объяснил. Хочу все узнать “по жизни”. Услышать бы его хотя бы раз» – такой монолог между рюмками водки неожиданно выдает он в финале. Музыка от Бога, все прекрасное создал Дух, а не человек – вот во что верят эти пьяницы и грубияны, которым подавай шансон вместо Вивальди. В этом и проявляется необходимая для такой фактуры режиссерская оптика, с помощью которой в этой деревенской жизни не видно того, к чему мы привыкли в пьяной провинции, – агрессии и страданий. Эти

«плохие мальчики» как могут пытаются осмыслить мир. Мальчик – это состояние души человека, в котором естественна способность вечного детского поиска и вопрошания.

После очередного глотка и разговоров про веру собутыльник отца замечает: «Хочешь быть мудрее Бога – стань сумасшедшим». Здесь проявляется та русская осторожность, которая перетекает в еще в одну характеристику русского характера, диаметрально противоположную, – язычество. Жизнь эти люди рассматривают как испытание, но есть волшебное средство: если помолиться, все пройдет. Такая слепая вера во что бы то ни было и есть дикая мифическая сила. Поэтому вера в Бога быстро превращается в наших широтах в веру в домового, который тоже обладает влиянием на всех, кто в кадре. И в этом тоже проявляется наивный взгляд на происходящее. Ведь в домового верит не только Степа, который об этом рассказывает, но и взрослые, которые и передали ему эту легенду. Домовой – не враг, а друг. Святая простота персонажей… Они, как и Никита, маленький двухлетний брат Степы, нелепы до предела, несмотря на возраст и опыт. Тот между делом бросает кошку в ведро с водой, а мама доверчиво перечисляет на карту 400 рублей каким-то мошенникам, которые разводят ее в онлайн-казино, в то время как отец просит своего сына-режиссера не показывать кино бабе Рае, ведь та будет злиться, что они выпивают.

Но есть в этом сообществе и незыблемая ценность – любовь. Ведь сказано в Евангелии от Иоанна: «Кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь». Поэтому эпиграфом к фильму «Мальчик» становится знаменитая песня «Зачем топтать мою любовь» группы «Смысловые галлюцинации». Казалось бы, в их реальности и правда уже все втоптано в грязь, а любви почти не осталось, но в картине Акимова она все-таки появляется, как фотография после проявки. В любовь здесь верят даже больше, чем в Бога. И режиссер любит своих героев, потому так их пристально снимает и ловит каждый, даже случайный кадр. А мальчик не просто так в своем монологе загадывает автору загадку: просит назвать русское женское имя, которое не оканчивается ни на «а», ни на «я». Оно единственное – Любовь. Вот простые истины этих пьющих обывателей. «Любовь нельзя купить, потому что это безумие. В этом состоянии ты не можешь все уловить и ухватить. Тебе Бог дает возможность видеть только хорошее в человеке, которого ты любишь. Но это все равно безумие» – так из черно-белого морока кино превращается в романтическую и сентиментальную драму о вечной жизни. «Мальчики» этого фильма простодушно верят в безумие, в иррациональное. Других надежд не осталось. Но в такой иллюзии теплится хоть какая-то жизнь. ◆

Виталий Акимов:

«Никакой подлинности в кино быть не может»

Грань между игровым и неигровым кинематографом довольно призрачна. Когда мы смотрим хорошую игру актера, мы восторгаемся его задокументированной работой и нам нравится этот документ.

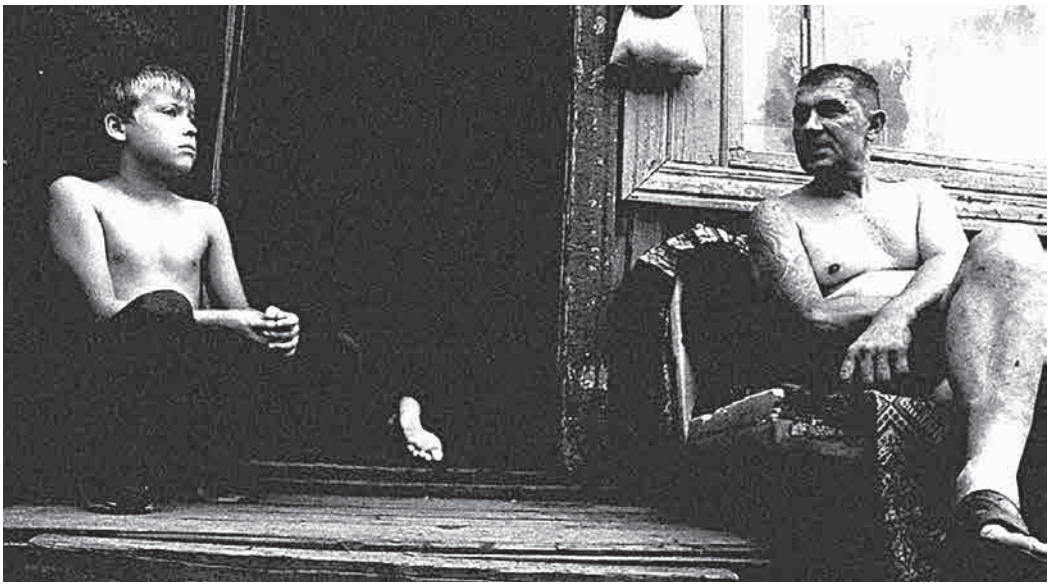
Я думаю, что никакой подлинности в кинематографе не может быть. Все, что происходит перед камерой, меняется под ее воздействием. Так и в моем документальном фильме большая часть, скорее всего, вообще не была бы произнесена, если бы не камера. Мое присутствие уже задает интонацию кино сыгранного. Но Александр Николаевич Сокуров, например, вообще говорит о том, что все кино – документальное. Любой, даже самый фантастический, фильм должен иметь под собой реальную жизненную основу. Если этого нет, то и смысла в фильме нет.

Если говорить про моего «Мальчика», про то, почему он смотрится как игровой, стилизован под игровой, то этот эффект достигается фотографичностью изображения. И когда снимал, и в процессе монтажа я стремился сделать так, чтобы кадры напоминали по своей природе фотографии, потому что природа кинематографа изначально фотографична.

Мне в этом плане нелегко смотреть русское документальное кино: в иных фильмах нет вообще никакой авторской художественной формы. Ну то есть снимают очень простой ручной камерой или на телефон и незамысловато показывают то, что увидели. И ты как будто ничем не защищен.

Сегодня особенно непросто найти героя, который в своем проживании в кадре был бы подлинным и интересным для наблюдения и рассказа. А именно от него зависит успех, ценность будущего фильма. Наверное, это связано с тем, что у многих сейчас по-настоящему нет насыщенной крупными, важными событиями визуальной жизни. Их жизнь в каком-то смысле предсказуема. Особенно когда приезжаешь в маленькие города, деревни…

Возвращаясь в родной город, я вижу большое поле для документалистики. Люди все-таки продолжают интересно жить, в разговорах с ними встречаются какие-то практически средневековые темы – связанные с религией, магией, к примеру. Их мотивировки для жителей больших городов абсурдны, но в этом и проявляется подлинность. Они ухаживают за животными. Например, мальчик доит корову. Когда мы в последний раз видели, чтобы мальчик доил корову?



«Мальчик», режиссер Виталий Акимов

Когда изначально я представлял себе свой фильм, в нем фигурировал мой отец, которого я очень плохо знаю. Он как объект был для меня интересен. Начав думать, как сложить картину, я понял, что нужен ребенок. У меня есть родная сестра, ей сейчас примерно двенадцать лет. Подумал, что, наверное, будет интересно поработать с ней. Но приехав, я увидел, что она живет очень такой типичной подростковой жизнью: все время в телефоне; школа – телефон; мама накричала – снова в телефон. И тут никакого развития – по крайней мере, ничего не запечатлить. Пластики нет. Потом появился мальчик, ему десять лет. Его жизнь и его реальность гораздо сложнее, интереснее, более событийна. Он помогает по хозяйству, ухаживает за двухлетним братом, который никому, кроме него, не нужен. Мне казалось, что таких детей сейчас уже не существует. Я сам был примерно таким ребенком. При этом занимался всем, чем в провинциальном городе можно было заниматься, – лазил на стройках, сдавал металлолом. Современный образ жизни все это стирает, у многих такого детства уже нет. ◆

Записала Анна Филиппова

Петр Скопин

ДОМ ЧУДЕС

«Земля голубая, будто апельсин»
The Earth Is Blue as an Orange
Автор сценария, режиссер
Ирина Цилык
Оператор Вячеслав Цветков
Albatros Communicos, Lithuanian Film Center, Moonmakers, Ukrainian State Film Agency
Украина – Литва
2020

«Война – это когда люди стреляют. И другие люди стреляют в тех, кто стреляет», «Война – это пустота. От тебя уезжают друзья, в городе пусто, все, что было привычным, становится пустым» – так откликаются на вооруженный конфликт в Донбассе ребята из многодетной семьи на линии фронта. Когда в 2014 году регион залихорадило, одинокая мать четырех детей Анна приняла тяжелое решение остаться, чтобы не бросать престарелых родителей. И потом, если все уедут, кто будет восстанавливать опаленную войной землю?

Документальный фильм «Земля голубая, будто апельсин», получивший премию за лучшую режиссуру на фестивале «Санденс», рассказывает о семье, живущей в прифронтовой Красногоровке под контролем Украины. Чтобы отвлечься от тягот внешнего мира, состоящего из обстрелов, взрывов, хаоса и военных патрулей, они снимают фильм о собственной жизни. Можно сказать, «Санденс» наградил фильм о фильме, документальную хронику с места съемок семейного кино. Как и в «Апокалипсисе кинематографиста» (Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse; 1991), мы наблюдаем за драматическими перипетиями съемочной группы, воспроизводящей на экране военные события. Разница лишь в том, что в «Земле…» война происходит здесь и сейчас.

«Земля голубая, будто апельсин», режиссер Ирина Цилык

Декорации евразийского светопреставления: покинутые многоэтажки, закрытые магазины, асфальт устлан стеклом, сквозь бетонные плиты прорастает чахлая трава. В этом мире трусливые отцы сбежали от семей в более тихие места, оставив родственников на произвол судьбы. Так произошло и в семье Анны. Старшая дочь Мирослава интересуется: «Почему у меня должно быть отчество, а не “матчество”?» Получив приглашение приехать к дочке на выпускной, бывший муж Анны не понимает, зачем ему это нужно. «У нас в стране только мамы отвечают за детей», – плачется пожилая парикмахерша, у которой муж улетел в Канаду и порвал все связи. По словам режиссера, очень многие в Украине, особенно в Киеве, живут своей жизнью, старательно не замечая, что в нескольких сотнях километров гремят орудия. Личная травма не становится коллективной.

«Земля голубая…» снята почти целиком на русском: это язык, на котором говорит семья Трофимчук и все, с кем они общаются. Но в официальных местах говорить на русском языке не приличествует. В одной из сцен младшая дочь Настя учит детей технике безопасности при обстрелах: она говорит по-украински, но сбивается, и дети помогают ей закончить речь, но на русском языке. Проблемы национальной идентификации тем не менее больше не существует: еще не по языку, но по духу местное население осознает себя украинцами. С другой стороны кордонов языковой вопрос отзеркален, и это закономерный итог войны, разделившей единый народ на два противоборствующих лагеря.

Внятный стержень фильму Ирины Цилык придают монологи, которые мама и дети берут друг у друга на камеру. «Влад, ну давай», – пытаются вызволить из ступора старшего сына, завороженного светом и камерой; младший брат Стасик намного более разговорчив, а их

сестренка смеется, что перед камерой она должна выглядеть слишком торжественно или трагично.

«Оставшись здесь, я обрекла своих детей на испытания, забрала у них шанс на спокойную жизнь», – с горечью говорит Анна. «Я была бы намного умнее и собраннее, если б не война», – рассказывает Настя, но признается, что суровая жизнь помогла утихомирить ее «раздутое эго». Гражданским, живущим на войне, часто свойственно иронизировать над травматическим опытом. Но домашние интервью заставили их снять маски и рассказать о сокровенном.

«Сцена один, кадр три, дубль один». Съемки прерываются, когда вблизи при оглушающем свисте падает снаряд. Ночью семья выходит на улицу, видит рухнувший кирпичный забор и встречает военный патруль: «Все нормально, все живые. Раненых нет».

Семейную нетленку показывают в стенах разваленного ДК – на лицах местных жителей скорбь. Кадры из семейного фильма неожиданно напоминают европейское кино середины XX века, проникнутое духом фатализма: спрятавшись в подвале от бомбежек, семья внимает девочке, читающей «Отче наш»; в другой сцене мать зажигает свечу, чтобы детям не было так страшно в полной темноте. Оказавшиеся у бездны, но не сломленные духом люди жаждут божественного вмешательства.

Ирина Цилык разъясняет, что прифронтовая семья решила заняться кинематографом просто из интереса. Точно так же, как взялась она осваивать музыкальные инструменты. Дочери Анны съездили в киналагерь для подростков, им там понравилось, и они решили киношные страсти потренировать дома. Но слезы матери, сидящей за монтажной программой, настоящие. Кино не заживляет душевные шрамы.

Школьный выпускной. Три украинские красавицы выступают с песней, среди них Мирослава. Нарядные, с пышными букетами, девушки фотографируются на фоне осыпающихся домов, и тут же один за другим проезжают военные грузовики. Девушки запускают китайский фонарик на набережной, почти сразу он тонет в воде. «Я же загадала поступить!» – плачет одна, остальные смеются. Мирослава с мамой в переполненном плацкартном вагоне. Старшая дочка отправляется в Киев поступать в киношколу. Столичная среда спокойна, гостеприимна, но глазам матери не смахнуть печаль: передышка всего на пару дней.

Когда дочка поступит «на бюджет», Анна заплачет от счастья и позвонит родным. «Приеду к вам, борща поем», – пообещает Мирослава, оказавшись на пороге дома с новой прической и опытом мирной жизни. Начавшись как хобби, вдохновляемое семейным просмотром Дзиги Вертова, видеосъемки предопределили выбор профессии старшей дочкой.

«Земля вся синяя как апельсин…» – это строчка поэта-сюрреалиста Поля Элюара из сборника «Любовь поэзии» (1929). Она отсылает нас к мотивам, из которых соткана картина Цилык: тихие радости неотделимы от ужасов войны, а творческие поиски семьи – от кошмаров,

их породивших. Конечно, цитата синонимична и цветам украинского флага. В 2014 году Ирина Цилык взяла трехлетнего сына на бушующий Майдан. Кто-то дал ему микрофон, он крикнул «Слава Украине!», ему ответила многотысячная толпа. Через считаные дни начались трагические февральские события, когда снайперы стреляли по протестующим, и малыш нарисовал серию рисунков двумя цветами – красным и черным, не прикасаясь ни к голубому, ни к желтому.

Черный – цвет дыма, копоти и разорвавшегося снаряда; красный – цвет крови, но не только. «Вчера небо было красное, а закат большой, будто второе пришествие», – невинно смеются дети. Сыновья играют в игрушечные танчики и сравнивают войну с салютом, она уже стала составной частью их ДНК. Картина Цилык еще и о том, как привыкаешь к блокаде, когда прежняя нормальность жизни становится недостижимой.

Маринованные помидоры в банках; морская черепашка, ныряющая в глубь раковины, когда раздается мяуканье котов; застывший в ветвях дерева надувной шарик; портреты классиков на стене Дома культуры и живая в огоньках елка; мать, вырывающая сыну зуб ниточкой, – эти милые детали сняты оператором Вячеславом Цветковым сострадательно к обитателям дома, позволяющим войне проникнуть вовнутрь.

На войне сумбурный быт обозначает границы теплящейся жизни. Противостоящая хаосу энергия настолько сильна, что конфликтное пространство преобразуется, одомашнивается. Символичен в этом смысле эпизод, когда военные одалживают Анне жаропонижающее для ее сына, а в ответ мать с двумя дочками берет у них интервью. Потом они позируют для социальных сетей. «Все улыбаемся, говорим: “кино”». У войны не женское лицо.

Когда они год спали каждую ночь в подвале своего дома, то осознавали: если налет, этот подвал их не спасет. Но у них было ощущение дома, который невозможно бросить. Это ведь не просто метры, а то, что тебя там держит.

«Земля голубая…» стала удивительным опытом для героев. Их домашние кинематографические занятия своего рода терапия по преодолению травмы.

Недавно у Анны Трофимчук родился пятый ребенок, а дочь Настя, пройдя колоссальный отбор, стала финалисткой программы будущих лидеров и отправится на учебу в Америку. Только затянувшийся карантин не позволяет ей пока выехать из страны. ◆

Кристина Матвиенко

ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ

ART DOC FEST

послание к человеку

«Тени твоего детства»
Режиссер, оператор
Михаил Горобчук
Звукорежиссер
Дмитрий Назаров
Россия
2019

Стеше нет и двух лет, со своей мамой и родственниками она живет в красивом деревянном домике в Кратове. Стеша умная (разговаривает про спрятавшееся ночью солнце), творческая (долго стоит перед стеной, экспериментируя с собственной тенью) и всеми очень любима (хотя, когда съест конфету со стола, раздраженный мужской голос возмутится: дескать, конечно, это ведь не морковка, как и Дисней не Норштейн!). Стеша – сюжетный центр фильма, но на самом деле объект режиссера не девочка, а воспоминание о детстве как таковое, у каждого свое. Своим названием фильм намекает на то, что одновременно оно общее для всех. Или же просто обращается к девочке, для которой этот фильм – как бутылка с запиской, брошенная в океан будущего.

«Тени твоего детства» (главный приз премии «Лавр-2020» в номинации арт-фильм) сделаны как поэтическая игра с тенями, звуками, отсветами, в которую вторгаются задокументированные застольные разговоры, мамины колыбельные, падения со стула и последующий плач, наконец ретроснимки, видимо, предков Стеши, которые, вполне возможно, позируют на крыльце того же дома. Или гипотетически общего для одной большой семьи дома, где все хорошо. И в визуальном строе (смена времен года, темные ветки на фоне сумеречного

неба, огни мчащегося поезда), и в музыке (Скарлатти и Бах) слышится рифма с анимационным шедевром «Ежик в тумане». Не случайно звучит имя Норштейна – как пример природного, хорошего и правильного (в отличие от Диснея), а сама история прекращается с переездом девочки в город, где вместо веток и поезда перед ней светящиеся квадраты многоэтажек. Вот в домике было хорошо: тени были живыми, ползло настоящее насекомое, стрекотали сверчки. Перенеся сюжет о потерянном рае в свое личное Кратово, снабдив фильм музыкой из Норштейна, режиссер подписался под тем же меланхоличным, отчего-то сладким настроением, что и в «Ежике в тумане». Разве что недовольные замечания не видимого на экране мужчины уравновешивают ностальгию по теням из детства, которую под нужную музыку и слетающий с ветки желтый лист автоматически чувствует каждый.

В этом смысле фильм разворачивает первоначальный тезис голосом за кадром. Отец, обращаясь к своей маленькой дочери, верит в то, что в ее памяти потом останутся хотя бы мельтешащие фрагменты. Но там, где сквозь очень изысканную композицию из теней от деревьев на снегу, бликов света на задернутых шторах, сверкающих в темном окружье ночи детских глазках – то есть сквозь все, что составляет киногению фильма, – проникают следы неопоэтизированной повседневности, слышится другое настроение. Оно, например, в том, что только мать безгранично любит своего ребенка и прощает «неправильную» конфету, не раздражается и всегда приходит на зов. В кадре ни разу не появятся ни одно взрослое лицо и ни одна фигура – лишь смутные абрисы за тканью и тени от чьих-то движений. Мы увидим только девочку с курчавыми светлыми волосиками и услышим голоса людей. Возможно, поэтому мы на ее стороне – той, чьи глаза внимательно смотрели в окно, чьи ладошки водят по стеклу и называют поезд папой, потому что папа должен приехать. И тогда все остальное мы чувствуем так, как чувствует эта девочка, когда ее ругают за конфету. Ну а мать всегда на ее стороне: может и промолчать в ответ на педагогическую проработку, но есть уверенность, что конфету даст и впредь.

Воспоминания у всех разные: Стеша будет помнить одно, ее родители – другое. Камера и монтаж превратили кусочки приватной жизни в калейдоскоп, в котором одно цветное стеклышко сменяется другим, а тот, кто поворачивает трубку, явно обладает талантом видеть красивое везде, куда ни посмотрит. Пластичность этого взгляда и есть самое магнетическое в фильме, что обволакивает, но одновременно и затемняет что-то существенное. Честность же, с которой автор умеет видеть и слышать близких ему людей без купюр, отрезвляет и сообщает нечто реальное, что в памяти, может, и не останется, но, несомненно, присутствовало во времени. И тогда переезд в большой город будет казаться не изгнанием из рая, а тоже интересной и объемной частью жизни. ◆

АЛЕКСЕЙ АРТАМОНОВ

МИСТЕРИЯ

«Прощание»
Автор сценария, режиссер, оператор Генрих Игнатов
Звукорежиссер Анна Воскобойникова
Производство: Генрих Игнатов, Оксана Трегубова
Россия
2020

Какие в России есть тренды документального кино? Ответить на этот вопрос не так уж и просто. Все знают о Школе Марины Разбежкиной, подразумевающей в большей степени определенный подход, чем конкретное учебное заведение: ноль-позиция, компактная ручная камера, наблюдение за человеком. За пределами этого направления – довольно массового в нашей стране – делать какие-то обобщения сложно. Но по итогам последних лет и после нескольких картин впору, кажется, заговорить о совершенно иной линии внутри российской документалистики – школе Артура Аристакисяна.

Аристакисян – автор культовый в узких кругах, но круги эти ширятся, и можно не сомневаться, что среди следующих поколений будут возникать все новые и новые его поклонники – несмотря на то, что за спиной у него всего две картины и недописанный сценарий, который не теряет надежды запустить Карлос Рейгадас. А еще множество, множество лекций и статей. Собственно, с создания изображений он уже двадцать лет как переключился на их коллекционирование и комментирование: у себя в фейсбуке, в своей мастерской в Московской школе нового кино, на сторонних площадках. Можно сказать, эта практика, заменившая ему кино, остается кинематографической, что проде-

«Прощание», режиссер Генрих Игнатов

монстрировала и первая выставка Аристакисяна «Фотоувеличение», прошедшая в 2020 году в Центре Вознесенского: составленная из статичных изображений с комментариями, кураторами она позиционировалась именно как пространственный кинематограф. Артур учит в первую очередь внутреннему зрению, которое открывается в результате длительного аналитического наблюдения, и особой диалектике дистанции и близости – тому, что нужно перестать защищаться перед изображениями, чтобы войти с ними в глубинную связь, и в то же время что необходимо выстроить определенную интеллектуальную дистанцию, сместить привычную систему координат и начать воспринимать изображения вне наших привычных социальных реакций и схем. В подобном кратком изложении это может звучать несколько эзотерично. Вероятно, оно таковым и является (и, возможно, нужно добавить, что Аристакисян в некотором смысле наследует Южинскому кружку, к которому на позднем этапе был близок, особенно Евгению Головину). Но важно другое: этот метод работает, что доказывают фильмы его учеников.

Мастерская Аристакисяна существует столько же, сколько и организовавшая ее Московская школа нового кино, – с 2012 года. Приносить плоды она стала не сразу, но первые же вышедшие фильмы ее выпускников обратили на себя серьезное внимание. Поэтический «Огонь» Надежды Захаровой, по фактуре напоминающий «Ладони» Аристакисяна, но созданный все же по своим собственным законам, получил главный приз национального конкурса «Послание к человеку» в 2016 году, а в 2017-м стал победителем фестиваля дебютного документального кино «Рудник». В 2017-м же вышла картина Елены Гуткиной и Генриха Игнатова «Волк и семеро козлят», чья международная премьера

прошла на фестивале Dok Leipzig, после чего фильм прокатился по целому ряду заметных зарубежных фестивалей, включая корейский DMZ International Documentary Film Festival, где получил специальный приз жюри из рук бывшего главреда Cahiers du cinéma Жан-Мишеля Фродона. И вот на фестивале «Московская премьера» в 2020 году впервые был представлен новый фильм Игнатова «Прощание».

Эта скромная на первый взгляд, минималистичная картина мало чем напоминает типичное российское документальное кино. В ней нет героев, нет истории, нет погружения в маргинальную, скрытую от глаз обывателя социальную среду. Фильм состоит из ряда долгих статичных планов, снятых в одной небольшой деревушке на юге Италии, которые складываются в хрупкое, мерцающее, живописное полотно. Люди в кадре существуют на равных с тенями, деревьями, дорогами и каменными стенами своих жилищ – всем тем, что образует общую ткань их размеренного существования. Жизнь эта, как и любая другая, наполнена тихими феноменами, составляющими их опыт и не перетягивающими на себя отдельное внимание зрителя: все они растворены в неторопливом течении времени. Засыпает и медленно разгорается день, закрываются и открываются лавки, собака перебегает дорогу, доносится журчание бегущей рядом реки… Однажды мы видим на общем плане колонну движущихся людей, в которой безошибочно угадывается похоронная процессия.

«Прощание» – медитация на тему смерти и бессмертия, гибели и возрождения, цикличности природы и конечности человеческой жизни. Фильм открывается серией черно-белых старых фотоснимков – эти фотографии приносят в местную церковь родственники тех, кто на них запечатлен и кого больше нет в живых. После титра с названием появляется еще одна фотография – отца режиссера, которому посвящен этот фильм; все снимки родом из одного и того же времени – 40-х годов XX века. Идеальным дополнением к «Прощанию» была бы недавняя видеоработа художника и исследователя космизма и иммортализма Антона Водили «Автотрофия». Основанная на текстах Василия Чекрыгина и Владимира Вернадского, она фиксирует древний языческий ритуал, который веками продолжают проводить жители другой южной итальянской деревушки: покорение высокого мертвого дерева, вкопанного в землю. В фильме Игнатова кадры «мертвых» (спящих перед весенним возрождением) деревьев тоже играют структурообразующую роль. Эти буравящие зрителя своим безличным взглядом каштаны возникают в «Прощании» дважды: снятые ночью и на солнечном свету. Еще только один образ повторяется в картине – висящая на дереве икона Божьей Матери со стоящими перед ней лампадками.

Первая параллель, предсказуемо возникающая у зрителей после просмотра «Прощания», – кинематограф американца Джеймса Беннинга, который с переходом на «цифру» прославился своими структурными фильмами, состоящими из минимального количества долгих

статичных планов. Однако Беннинг – математик, в основе его работ всегда жестко просчитанная схема, преимущественно направленная на одну и ту же цель – исследовать субъективность восприятия времени в зависимости от присутствия или отсутствия в кадре кинематографических событий. Кино Игнатова преследует другие задачи и устроено по другим внутренним законам. Оно куда ближе к поэзии, медитации или даже тихой мистерии, когда в последовательности образов вдруг начинает проявляться сакральное содержание. Артур Аристакисян както говорил, что для него нищие и калеки, которых он снимал в «Ладонях», подобны движущимся храмам. При всем формальном отличии «Прощания» от фильма Аристакисяна Игнатов, вероятно, мог бы сказать то же самое и о своих объектах съемки. «Прощание», как и «Ладони», – это фильм-молитва, в котором образы перебираются, как четки.

Сам режиссер называет другие источники вдохновения: фильмы Богдана Дзиворского и Франко Пьяволи. Оба были важны для режиссера из-за своей работы со звуком. Но если фильмы Дзиворского, в первую очередь известного как выдающийся оператор, работавший в том числе с Павлом Павликовским, действительно мало чем напоминают своей визуальной стороной «Прощание», то кинематограф Пьяволи родствен ему очень во многом. Пьяволи пришел в кино из живописи и фотографии, и связь его фильмов с изобразительным искусством так же несомненна, как и связь работ Игнатова. Пожалуй, в большей степени это заметно по фильму «Волк и семеро козлят», снятому без искусственного освещения и своей сложной светотенью напоминающему фламандскую живопись; но и в «Прощании», несмотря на его аскетичность, каждый кадр похож на ожившее полотно. Во-вторых, Пьяволи свой путь в кино прокладывал как любитель (что не означает «дилетант») и развивал именно ремесленные, рукодельные, интимные, а не индустриальные возможности кинематографа. Все это справедливо и в отношении Игнатова, работающего без денег («Прощание» снято на остатки приза за его предыдущую картину) с использованием максимально ограниченных средств и минимальной команды. Пьяволи даже с переходом на 35-*мм* в самом своем известном фильме «Голубая планета», превозносимом такими разными людьми, как Бернардо Бертолуччи, Эрманно Ольми, Лоуренс Ферлингетти, Стэн Брекидж и Андрей Тарковский, оставался верен изначальным принципам – вниманию к живописным деталям окружающего мира, малым жестам и возможностям звукозрительного монтажа, а не «вау-эффектам» сложной профессиональной съемки или остроте социальных тем.

Другая важная линия наследования Пьяволи для Игнатова, напомню, его деликатная, но абсолютно фундаментальная в общем контексте работа над звуком. Сам Пьяволи часто использовал музыкальные термины для описания устройства своих фильмов. Именно полифоническое соединение естественных шумов задает монтажную организацию его картин и создает их пространственно-временно́е единство. Отчасти это можно сравнить с принципами дистанционного монтажа

Артавазда Пелешяна, с помощью которого режиссер из разнородных элементов синтезировал в своем кинематографе единое органическое целое. Практически полное отсутствие слов, наложение природных ритмов, циклическая структура, повторяющиеся рефрены – все это объединяет фильм Игнатова с картинами Пьяволи и Пелешяна.

Именно звуки в «Прощании» – в первую очередь звуки природы, окружающей эту итальянскую деревню веками, – прошивают изображения и открывают вневременное измерение того, что мы видим на экране. Во многом это, конечно, заслуга звукорежиссера Анны Воскобойниковой, работавшей с Игнатовым и над предыдущей его картиной «Волк и семеро козлят», за которую она была отмечена призом за лучший звук на фестивале «ДОКер». Здесь ее мастерство вышло на совершенно новый уровень. Чувство невосполнимой утраты, лежащее в сердце фильма, контрапунктируется темой обреченности природы на вечное воскрешение. Ухваченный в картине отрезок времени – последняя дрема перед весенним возрождением, о неумолимости которого возвещает журчащая за кадром река. За 45 минут хронометража фильм совершает полный круг – от сумерек одного дня до заката следующего. Конечность человеческой жизни встраивается в бесконечную цикличность природы, с которой мы едины и которой мы подчинены. Те, кого нет в живых, будут продолжать смотреть на нас со своих снимков, а шум за кадром – напоминать нам о том, что мы все еще здесь. ◆

Павел Печенкин:

«ЛИЦО КРУПНЫМ ПЛАНОМ»

Беседу ведет Сергей Сычев

ФЛАЭРТИАНА

XX МКФ «Флаэртиана» в Перми прошел в онлайн-формате. Российская публика получила возможность бесплатно оценить то качество, благодаря которому программа фестиваля в течение многих лет является эталоном, пусть и отчасти снобским. Формат — лучшие фильмы со всего мира, снятые методом длительного наблюдения, удовольствие дорогое и специфическое, но предлагающее зрителю уникальный опыт сконцентрированного в полтора-два часа многолетнего опыта автора и героев. Президент фестиваля Павел Печенкин говорит о том, как в 2020 году прошла «Флаэртиана», отметившая свой четвертьвековой юбилей, и каким он вообще видит современное документальное кино.

Сергей Сычев. Расскажите о «Флаэртиане», начиная с момента, когда стало понятно, что провести ее в штатном режиме не получается.

Павел Печенкин. Мы все были в ситуации неопределенности. Решили перенести фестиваль с сентября на декабрь в надежде, что пандемия уже стихнет. Оказалось, наоборот. И уже в октябре, что-то за два месяца, мы окончательно определились с форматом проведения и датами. Было понятно, что ни по одному из конкурсов приезд режиссеров невозможен. Все, что мы могли предложить, – это зум-встречи и видеозаписи разговоров со зрителями. Их мы действительно организовали очень хорошо, и, по статистике, оказалось, что беседы с авторами фильмов собирали больше людей, чем сами фильмы. Сотрудники Арт-объединения Cool Connections (мы устраивали онлайн-сеансы через их

сервис), конечно, крутые ребята, но люди дома несколько разболтаны и часто забывают о показе, даже если они зарегистрировались. Особенно если это единственный показ в интернете только на территории РФ в негибкое, конкретное время. У нас было разрешение на просмотр от 300 до 1000 человек. Но, как показал печальный опыт, подключались к показу только половина из всех зарегистрировавшихся. Онлайн-сеансы требуют дисциплины. Если ты пришел в кинотеатр и купил билет, то уже точно пойдешь в кино. У нас же все было бесплатно. А положительный наш опыт – международный питчинг, который прошел при небывалом количестве экспертного сообщества. Приняли участие многие европейские специалисты, например в «круглом столе» участвовали представители фестивалей IDFA, Ниона, Лейпцига. Мы провели много очень интересных мастер-классов с продюсерами и режиссерами, их тоже посещали очень активно. И в итоге количество аудитории у нас оказалось больше, чем обычно, раза в полтора.

Сергей Сычев. Я видел статистику: 14 тысяч зрителей?

Павел Печенкин. Больше. Это были предварительные цифры, потому что подсчет просмотров шел на разных интернет-ресурсах. В ютубе по одному принципу, в Cool Connections по-другому. А когда мы свели все вместе, то получили что-то 18,5 тысячи.

Сергей Сычев. Чем онлайн-фестиваль отличается от оффлайна? И что вы можете взять из этой практики в будущее?

Павел Печенкин. Мы однозначно возьмем опыт питчинга. Занятым людям, продюсерам, представителям телеканалов часто бывает трудно оторваться от дел и приехать на сам фестиваль. Они не могут позволить себе потратить три-четыре дня на поездку, но они потратят три-четыре часа на онлайн-питчи. Продюсеры могли заранее зайти на польскую онлайн-платформу Pitch the Doc, где мы разместили все материалы, и познакомиться с интересующими их картинами. Пробежаться по нашим двадцати трем проектам – это два часа, а потом прийти на два-три питча, чтобы посмотреть на авторов. С точки зрения времени это гораздо экономнее. Поэтому в этот раз к нам присоединились представители ARTE, ZDW, других крупных европейских производителей – более шестидесяти человек. В этом смысле все было круто. Но питчинг – это всегда отложенный результат, сколько в итоге будет снято фильмов из двадцати трех заявленных, сказать трудно. Но это уже четвертый международный питчинг, и, по опыту предыдущих лет, примерно треть из этих фильмов будет закончена, включая участие международной копродукции. Питчинги – это конкурентная среда, которая для многих участников может стать творческим и социальным лифтом. Параллельно с ним мы еще провели краткий питчинг пермских проектов, посвященных трехсотлетию Перми в 2023 году. Мы отобрали восемь проектов, которые будут профинансированы за счет Министерства культуры Пермского края.

Сергей Сычев. Не жалеете, что провели фестиваль онлайн?

Павел Печенкин. История не знает сослагательного наклонения. Сожалений не было. Правда, будь на то моя воля, я бы, честно говоря, его отменил. Но поскольку это бюджетные деньги, мы обязаны были провести фестиваль в любом подходящем формате.

Сергей Сычев. Зато «Флаэртиана» для горожан Перми превратилась в фестиваль национального масштаба.

Павел Печенкин. Да, но количество людей на фильмах оказалось небольшим. Если по международному конкурсу это в среднем 113 человек на сеанс, то у студенческого – почти в два раза ниже. Чуть лучше у национального, но тоже мало. В итоге получилось, что 36 сеансов посмотрели всего 3400 человек. Кстати, в 2019 году было 7200, но и сеансов было 139. В общем, ясно, что под фильмы национального и студенческого конкурсов надо делать отдельную платформу. И активно привлекать публику рекламой. Конечно, важно, чтобы фильм был показан дважды и в удобное для зрителей время. Но опять же все связано прежде всего с авторскими правами: мы зависели от авторов, которые настаивали, чтобы это были конкретное время и разовый показ. Понятно, они хотят участвовать и в других фестивалях.

Сергей Сычев. Если и в 2021 году «Флаэртиана» пройдет онлайн, что нужно сделать, чтобы увеличить количество зрителей?

Павел Печенкин. Страна у нас большая – от Сахалина до Петербурга. Разница во времени серьезная. Безусловно, показы нужно устраивать дважды, в разные дни и в то время, которое удобно для конкретного часового пояса. Насчет продвижения… Мы уже второй год активно работаем с соцсетями. В прошлом году был юбилейный фестиваль, мы запускали проект «Флаэртиана. Истории». Рассказывали о тех, кто делает наш киносмотр, ведь у каждого из нас есть своя история, с ним связанная. В рамках «Историй» вышел большой материал, посвященный Науму Клейману. И все пользовалось большим успехом, потому что фильмы – это хорошо, но очень многим интересны и люди, которые с ними работают. Не стоит забывать, что «Флаэртиана» – номер один в культурном ежегодном графике Перми. С ней может конкурировать только Дягилевский фестиваль – ярчайшее событие года. Я уж не говорю про «социальные залы» как удачную форму проката, в том числе и документального кино. В этих залах около 30–40 процентов фильмов – документальные, и это только начало. «Флаэртиана» стала источником знакомства людей с документальным кино, которое ставит его в нормальную, правильную конкуренцию с игровым, включая и голливудское.

Сергей Сычев. Можно ли сказать, какое количество постоянных ежегодных зрителей воспитал фестиваль?

Павел Печенкин. У нас есть проект «ВУЗ-Флаэртиана», который ежегодно проводит конкурсы программ в вузах. Классический университет включает просмотр документального кино в учебный процесс. Потом студенты пишут эссе по просмотренным фильмам – и так на каждом курсе. Это часто дает точную картину развития людей, которые учатся.

Причем это на не связанных с кино факультетах – на философском, историческом, филологическом. Разработана целая система, которую уже даже никто не отслеживает, потому что она прижилась. Просмотр дока – это уже что-то на бытовом уровне.

Сергей Сычев. Коммерческие показы документального кино на фестивале окупаются?

Павел Печенкин. До последнего года наш бюджет не позволял нам арендовать большие кинозалы в коммерческих кинотеатрах. На один вечерний сеанс мы, может быть, и смогли бы заполнить зал. Но мы всегда показывали фильмы по нескольку раз и в небольших залах. Один сеанс – в павильоне, собиравшем около 120 человек. Другие – в небольших залах по пятьдесят-шестьдесят мест. И вечером, как правило, залы были полны. Это количество зрителей, конечно, говорит о том, что у фестиваля много друзей, любящих документальное кино. Но гораздо больше это говорит о том, что документальное кино – важный образовательный и просветительский ресурс. Все фильмы потом так или иначе показываются в школах и университетах, в сети наших «социальных кинозалов» – вскоре их количество приблизится к ста. И когда министр культуры Ольга Любимова познакомилась с нашими «социальными кинозалами», она сказала: давайте это все докручивайте, развивайте, и мы будем распространять ваш опыт по всей территории РФ.

Местная, а теперь и федеральная власть сейчас очень активно поддерживают документальное кино. В Перми открывается филиал Студии Горького, который будет заниматься производством доккино.

Мы планируем делать совместный международный фестиваль фильмов о природе при большом стечении народа в хороших коммерческих кинотеатрах и при больших залах. Верстаем планы на будущий год, где производство дока увеличивается кратно. Соответственно будем выполнять роль продюсерского центра, искать режиссеров и людей других творческих профессий. Помимо доков в следующем году у нас будет около десятка игровых картин, рибейт у нас самый большой по стране – 50 процентов. Понятно, что бюджет игрового кино намного больше, чем у документального. И в этом смысле величина рибейта будет исчисляться десятками миллионов рублей.

Сергей Сычев. Пермь в культуре сейчас очень популярна…

Павел Печенкин. Безусловно! «Флаэртиане» уже двадцать пять лет. Сейчас те школьники и студенты, которые ходили на просмотры документального кино, уже занимают посты в министерствах и крупных компаниях. Мы точно знаем, что док востребован, его смотрят и обсуждают. Это называется impact – разворачиваются целые социальные дискуссии. Он используется у нас в полном объеме, особенно в последние три-четыре года. Ольга Аверкиева, моя бывшая ученица, режиссер, недавно получила благодарность от уполномоченного по правам человека за два фильма, один из которых она снимала в психоневрологическом интернате. Вокруг него возникла общественная дискуссия, вышедшая за пределы Перми. В любой аудитории после него всегда очень горячее обсуждение. Благодаря картине на государственном уровне был принят ряд нормативных документов, меняющих отношение к людям,

проживающим в ПНИ. В этом, я считаю, и есть одна из задач документального кино.

Сергей Сычев. А сколько документальных фильмов снимается о Перми? Хотя бы даже в плане увеличения туристической привлекательности региона.

Павел Печенкин. На 2021 год запланирована работа над двадцатью документальными картинами. Наши коллеги из-за рубежа часто приезжают делать с нашей поддержкой свои проекты. Это два-три проекта в год примерно. И российские режиссеры тоже. По темам все они самые разные. В Перми масса интересного. На ваш вопрос я отвечу так. Главные герои документального кино – люди. А людей настоящих здесь много. Мой фильм про Уральский добровольческий танковый корпус, размещенный 8 мая 2020 года на сайте администрации Пермского края, набрал уже полтора миллиона просмотров. Приблизительно по десять тысяч в день.

Сергей Сычев. Прошло четверть века как вы занимаетесь «Флаэртианой». Как, с вашей точки зрения, изменилось место документального кино в жизни страны?

Павел Печенкин. В середине 90-х документальное кино просто никто не знал. Не знал, как к нему подойти. Сейчас оно, если судить по Перми, серьезный гуманитарный ресурс. Его смотрят продвинутые, умные люди, которые реально потом меняют жизнь к лучшему. Это impact-технология. Некое социальное явление, центр которого – докфильм. Это уже не только творческий личный процесс одного автора. Есть, конечно, и другой вид документального кино, коммерческий; к нему я отношу фильмы, которые сегодня снимает Виктор Косаковский. Но подобных режиссеров можно пересчитать по пальцам одной руки – Тома Бальмес, например, или Ежи Слядковский, которые у нас были в программе в 2020 году.

Сергей Сычев. У вас есть ощущение, что наша документалистика и европейская или американская – это единое сообщество? Что все мы говорим на одном языке?

Павел Печенкин. Вы хорошо знакомы с формулой отбора нашего фестиваля. Это всегда герой, который проживает на экране часть своей жизни. Секрет в том, что все люди одинаковы. Что в Судане, что в Австралии, что в России. Но они находятся в разных экономических и политических ситуациях и поэтому проявляют себя по-разному. У «Флаэртианы» естественное, искреннее человеческое лицо крупным планом. В жизни мы редко можем увидеть крупным планом даже близкого человека. А здесь – вот они, люди, хорошие и не очень, на экране прямо перед нами. И главная формула съемки такого кино – любовь к человеку. Если ты человека не любишь, ты его не снимешь, не сможешь. Ты скорее его подставишь. Чтобы снимать других, нужно самому быть очень искренним и честным человеком. Поэтому на нашем фестивале плохих людей не бывает.

Сергей Сычев. А если говорить в индустриальном смысле?

Павел Печенкин. Однажды на фестивале Майкл Палмьери показал фильм «Октябрьская страна». Он снимал свою семью. Это удивительное, пронзительное кино с хорошим нервом. И единственный американский док, которым я восторгаюсь. Настоящее кино, которое приветствуется на «Флаэртиане». Фильмы того же Майкла Мура, например, – совсем другое. Это сугубо производственная история, где режиссер и режиссер монтажа – два разных человека. Это англосаксонская система кинематографа, которая отличается от нашей, более близкой к континентально-европейской.

Если говорить о Европе, то мы совершенно точно не враги. Мы гораздо ближе к ним по системе производства документального кино и по его ментальности, чем к американцам. Но европейское кино – личное, личностное. Не надо забывать, что мы славяне, поэтому мы очень близки с поляками. У них сейчас лучшее документальное кино в мире, и они его достаточно много производят, более двухсот фильмов в год. В 2020 году у нас среди победителей два фильма выходцев из Польши – «Горькая любовь» Ежи Слядковского (Гран-при «Большой золотой Нанук») и «Уроки любви» Малгожаты Голишевской и Каси Матеи («Серебряный Нанук» – приз за оригинальное художественное решение). У поляков очень высокая культура операторской работы и важные этические установки. Польша – страна, где религия играет огромную роль, формирует мировоззрение, что особенно ценно. Польское кино всегда о главном в жизни, его всегда интересно смотреть. Что касается России, то система производства доккино, которая сложилась до сегодня, медленно затухает. 150 докфильмов, профинансированных Минкультом в 2020 году, – это в пять раз меньше, чем десять лет назад. Я считаю, это правильно, хотя мои коллеги меня за это четвертуют. Фильмы создаются, чтобы их смотрели, а если нет зрителей, то нет и фильма. И тогда это бессмысленная трата бюджетных денег. Нужно, чтобы режиссеры сами научились искать свою аудиторию и условия показа для своих картин. Счет количества просмотров должен быть написан в CV каждого режиссера. Если его кино посмотрели 5 миллионов человек, то он хороший режиссер. Хотя я уверен, что не бывает плохих фильмов, есть неумение найти аудиторию. Фестиваль – это всего лишь начало пути картины, надо дальше продолжать искать способы ее продвижения к зрителю.

Сергей Сычев. Насколько дорогое удовольствие проводить фестиваль? Вот вы сказали про американские фильмы, и я вдруг подумал, что ни разу у вас в программе не видел, например, фильмов Фреда Уайзмена.

Павел Печенкин. Американское кино все коммерческое. Там бюджет фильма начинается от 500 тысяч долларов. Поэтому их система стоит на продажах, возврате средств. С одной стороны, правильно, с другой – это диктат денег. А он может быть еще более жестким, чем во времена коммунистической идеологии. Показатели же тех фильмов, что в России выходят в прокат, особенно по сравнению со старшим братом, игровым кино, ничтожны. Наш прокат в итоге гораздо ближе

к интернету. Мы не берем американское кино потому, что не можем платить огромные гонорары за показ фильма. «Флаэртиана» за показ вообще не платит, только в самых редких случаях. Мы не коммерческая организация и не дистрибьюторы документального кино. Но мы вместо платы привозим режиссера, и обычно это всех устраивает. Иногда можем заплатить 300 евро за показ, но только когда это кино не является участником фестиваля, а мы понимаем, что его надо обязательно показать.

Сергей Сычев. Каких тем и жанров в нашем доккино не хватает, по-вашему?

Павел Печенкин. У нас почти нет фильмов о природе. Это странно, такая большущая, красивая страна. Но у нас нет таких технологий и бюджетов, как у BBC или National Geographic. Мы упустили это кино, и теперь снова, заново нужно ему учиться. Но появляются люди, например Ирина Журавлева и Владислав Гришин – авторы фильма «Медведи Камчатки», лауреаты «Золотого орла». В будущем мы собираемся активно поддерживать такое кино. Повторю, что планируем создать фестиваль фильмов о природе. Надеюсь, он станет авторитетным смотром и для наших зарубежных коллег. И еще нехватка научно-популярного жанра, лент о науке – о физике, химии. В этом направлении тоже нужно двигаться. И мы даже устраивали такой фестиваль – Future Doc. Но, к сожалению, программа заполнялась в основном за счет зарубежного кино.

Сергей Сычев. Бывает такое, что вы видите какой-то фильм на «Флаэртиане» и понимаете, что такого кино у нас нет, а жаль? Например, у вас однажды победил фильм о Мугабе…

Павел Печенкин. Чего я точно не считаю, так это что документальное кино должно заходить на территорию телевидения. Это не ток-шоу и не трансляция с «говорящими головами». Но живого, человеческого кино у нас в стране, так же как и в Польше, много. В общем и целом я считаю, что Россия одна из супердержав по производству документального кино.

Сергей Сычев. На карантине наметился мировой тренд на доксериалы, где хедлайнером выступил Netflix. Как «Флаэртиана» отреагирует на этот вызов?

Павел Печенкин. Мы еще не делаем программу доксериалов, но идем к этому. И в ближайшем будущем к этой задаче вернемся. Дело двух-трех лет. Сериал – многолетнее финансирование, не проектное. Нужен хороший прокатчик, который взялся бы за это. А у нас его нет, у нас все финансирование за счет государства. Оно предпочитает давать средства на полнометражные фильмы. И пока что у нас продюсирование документального кино никак не контактирует с системой проката. Но учитывая, что подход к госфинансированию меняется, все возможно. Думаю, ситуация изменится и даже появится интерес отечественных онлайн-платформ к нашим доксериалам, возникнут новые жанры документального кино. Наши платформы обычно начинают шевелиться, когда видят успех подобного доккино на Netflix, но они еще не обладают теми мощностями. Но к сегодняшнему развитию онлайн-показов нужно очень серьезно присмотреться.

Сергей Сычев. Как изменилось ваше отношение к документалистике за прошедшие четверть века?

Павел Печенкин. Поменялся я сам. Я стал намного старше. И тот человек, который сейчас сидит перед вами, вряд ли нашел бы общий язык с тем, который был двадцать пять лет назад. Я сейчас уже не адепт фильмов-артефактов, которые тогда мне были важнее всего. Сейчас я думаю, что доккино – это impact-технология, призванная изменить социальное самочувствие жителей нашей страны. Не дать им денег, а понять, зачем они им нужны. Понимаете разницу? ◆

PODPISNIE.RU

Алексей Филиппов

ДУША

Портрет Зигфрида Дебребана в исполнении Светланы Стрельниковой

послание к человеку

«Легенда о Зигфриде»
The legend of Siegfried
Автор сценария, режиссер
Светлана Стрельникова
Россия – Чехия
2020

Стоит начать со снайперской точности названия – «Легенда о Зигфриде», – хотя на первый взгляд оно лежит на поверхности, когда героя действительно зовут Зигфрид.

Фильм Светланы Стрельниковой, выполненный в формате видеодневника (документалистка напряженно читает за кадром текст об обстоятельствах своей жизни), сначала рыцарски романтизирует главного героя, а с течением времени – когда песни невинности сменяются прозой опыта – развенчивает творческий миф Зига, которого она воспринимала как наставника.

Здесь «Легенда...», как ни иронично, оказывается документальной парой к пиксаровской «Душе» (2020), где преподающий школьникам джаз афроамериканец Джо Гарднер попадает на тот свет, чтобы понять: процесс важнее достижений, а учить порой милее, чем собирать урожай аплодисментов.

Оба сакрализуют творчество и его определение в себе/для себя. Оба завязаны на джазовом звучании искусства и жизни (в оригинале мультфильм называется Soul). Оба восторгаются мгновениями: правда, там, где у Pixar выхолощенный технический прорыв и разлинованная нарративная сетка, у «Зигфрида» (и Зига) – зерно, засветы, поиски, собственный голос, настоящий экспромт, пускай и рожденный на монтажном столе.

Стрельникова пятнадцать лет снимала встречи с французским режиссером, фотографом и музыкантом Зигфридом Дебребаном, который приезжал в Москву снимать кино. Зиг в пятнадцать лет сбежал из дому и начал путь странствующего художника, отказавшись сначала от фамилии, а затем и от второго слога. Названный родителями-интеллектуалами в честь оперы Вагнера, он не любит ни свое имя, ни оперу вообще.

←
«Санса», режиссер Зигфрид Дебребан

«Легенда о Зигфриде», режиссер Светлана Стрельникова

Зиг – полумифический персонаж, «энергия чистого творчества» (определение Стрельниковой), синоним свободы и искусства жизни – без границ, обязательств и подлинной привязанности. Как ощутимый порыв ветра или солнечный зайчик, заставляющие обратить внимание на красоту окружающего – не всегда прекрасного – мира.

Так он и ворвался в жизнь студентки ВГИКа Стрельниковой, после экономфака поступившей на факультет экспериментального кино и документалистики (правда, телевизионной). В вузе она столкнулась с тем, что язык, которому ее учат, далек от того, который ей близок. Первым настоящим уроком для нее стали не лекции и даже не собственные опыты с фиксацией реальности на камеру – вот она въезжает в будущую профессию, катаясь в московском метро 2004 года и рассматривая в окне напротив свою размытую фигуру.

Первым уровнем становления оказывается фильм Зигфрида «Санса» (2001) – о бродячем художнике (Рошди Зем), который с мятым паспортом и огоньком в глазах шарится по миру: Франция, Испания, Германия, Египет, Россия, Япония, Африка… Всюду жизнь, шум, гам, приключения, музыка, полиция, люди, лица, красивые женщины (многих он беспардонно целует или просит о поцелуе, некоторые отвечают взаимностью).

Недорогая камера, вечно оборачивающаяся, как в песне Максима Леонидова, выхватывает из плотного потока реальности взгляды, жесты, предметы. Они служат композитору и режиссеру своего рода нотами и созвучиями, из которых он складывает репетативную историю об энергетических токах жизни, где целью движения является даже не само движение, а возможность разнообразить палитру опыта.

«…Найти живых среди мертвых, мертвых среди живых…» – формулирует кредо Сансы его случайный знакомец – а других здесь

и нет – немецкий композитор Клик (Иври Гитлис), пожилой мужчина с той же энергетикой, что и французское перекати-поле. В финале все же найдутся границы, которые улыбчивому Сансе не преодолеть, но он не расстроен – получится в другой раз или в другом месте.

С джазовой импровизацией в документальной манере Зигфрид попал в Канны, откуда картина полетела по миру – в частности, оказалась в Москве на фестивале 2morrow. Тут Светлана Стрельникова выступила в качестве переводчицы режиссера – по просьбе друга – и в два рукопожатия дотронулась до того, что стало для нее «настоящим кино» и «настоящей жизнью».

Зиг посещает Москву наездами – когда решает доснять какие-то сцены для задуманной картины «Киногамма». Уже не игровой – документального коллажа в духе Дзиги Вертова и его «Киноглаза», где подсмотренные камерой новеллы складываются в портрет новорожденного Союза.

Задним числом можно сказать, что «Легенда…», фиксирующая мутации Москвы за пятнадцать лет (нулевые с их палатками и лавиной вывесок выглядят открытками из другой жизни), ближе к манере Вертова, чем коллекция лиц, движений и ситуаций, которые запечатлел в «Киногаммах» (2008) Зиг. В получившейся дилогии с подзаголовками «Восток» и «Дальний Восток» он монтирует заранее определенные сценки о многообразии жизни под музыку – свою или, допустим, Прокофьева, – используя, если мыслить текстом, простейшие рифмы: кровь – любовь, рождение – смерть, движение – статика, хоккей – фигурное катание.

При этом в Зиге, очевидно, первичен музыкант, который тщательно собирает в голове сцены-мелодии и покупает тетради с нотами чужих композиций. Если в 1920-х закадровая музыка была технической необходимостью, то сто лет спустя подход Вертова или вообще воплощение кино как музыки, вероятно, требует мелодии живых звуков, ритма «атмосферы». «Дальний Восток», происходящий уже не в России, а в Узбекистане, Афганистане и Индии, начинается со сцены, где крики плавающих в бассейне детей складываются во фриджазовую мелодию. Следом, правда, все возвращается на круги своя: знакомые переливы клавиш и знакомые сцены в незнакомых – по меркам расширяющей географию киновселенной Зига – широтах.

Можно сказать, что это гармоничный авторский метод, чье равновесие и жизнелюбие передается зрителю. Но Стрельниковой, после ВГИКа прослушавшей курс в Школе Марины Разбежкиной и еще ряда европейских и американских киношкол, документалистика видится как социальное высказывание или разговор на важную тему. Ей кажется досадным, что Зиг не озабочен общественным благом.

Это правда лишь наполовину: его музыкальные фильмы действительно не поднимают острых тем, но в его партитуре люди с ДЦП и бездомные дети, пьяные ветераны на московском параде и квадратные лица милиционеров. Зиг не отворачивается от реальности, просто

не задает ей никакого идеологического звучания. Возможно, потому что достаточно повидал: помимо музыкальных школ у него в анамнезе, например, сбор трупов в Сомали, когда ему было семнадцать лет. Тут уж либо в Красный Крест навсегда или в вечный трип. Его выбор очевиден.

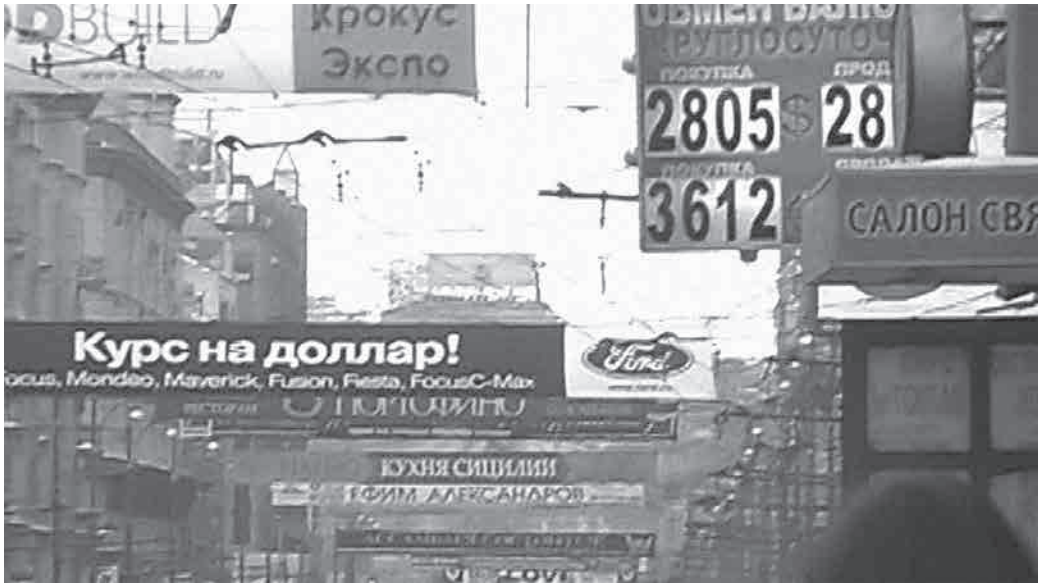
Эта видимая нейтральность открывает режиссеру, как весельчаку Сансе, все двери – на стадион «Динамо» и в родильный дом, в морг и девичьи спальни. Стрельникова рефреном повторяет, что француз – ловелас, и подсознательная дистанция «Легенды…» заставляет с первых минут сомневаться в том, что Зигу интересны люди, а не их внешний вид или звучание в эффектной композиции кадра.

Большинство выбираемых им ситуаций балансирует на грани архетипичного и стереотипного (прибытие поезда, мальчишки на велосипедах, целующиеся парочки, лица девушек в толпе), задавая нужное настроение концертными средствами – освещением (цветофильтрами) и музыкой (помимо выступлений Зиг писал саундтреки для ряда российских авторских фильмов; в кадре он беседует с Сергеем Бодровым-старшим). В таком сочетании выбранные сцены оказывают тот же романтический эффект, что и ранние ленты Леоса Каракса или Жан-Пьера Жене начала нулевых (незадолго до «Сансы» как раз прогремела «Амели»), но без похмелья горечи – только красота мгновения.

В эти силки жизнелюбия попадает и Стрельникова, снова формулируя очень точно: «Когда Зиг был рядом, пространство Москвы словно менялось, отовсюду появлялись интересные персонажи». Именно персонажи – графические и музыкальные фигуры – населяют витальные фильмы Зига.

Его главные герои – движение и лица (беспроигрышный, в общем, вариант). Его режиссерский и музыкальный метод – чарующий, переливающийся (само)повтор. Его профессиональное и человеческое обаяние – в таланте улавливать киногению момента, словно это мелодия, и длить ее, пока не стихнет. Не случайно «Легенда…» начинается с джазового концерта в Греции, где Зиг выступает с легендарным джазовым трубачом Эриком Трюффазом. Стрельникова берет отправной точкой камерный праздник жизни, который Зиг умудряется везде таскать за собой. Стоит ему потом увидеть фортепиано (на стадионе «Динамо» или в коридоре ВГИКа), как он завороженно бросается к нему играть.

Если Джо Гарднер из «Души» понял, что вечерние выступления не дают ему желаемого наполнения, то Зиг, напротив, ловит кайф от взбалмошной перформативности. Ему нужен зритель, ассистент, партнер, соучастник. Даже снимая, он играет концерт. Быстрая смена декораций и лиц, уверенные движения камеры, умение найти ко всем подход; мешковатый, но яркий наряд со стягом-шарфом под самым горлом – не жизнь, а видеозапись концерта, куда периодически попадает и Стрельникова, у которой параллельно тянется какая-то своя рутина.



«Легенда о Зигфриде»

Она снимает фильм «Идиот» (2007) – о запертом мамой дома гомосексуале – и едет с ним на «Кинотавр», где критики кривят губу от одного слова «документальный». Сколько бы постановщица ни взяла у Зига, как она считает, эссенция ее кино и жизни совсем в другом.

Не в красивом движении камеры (удивительно, как съемочная манера «Легенды…» почти не меняется за пятнадцать лет, только обретает смелость смотреть в лицо), не в навыке заговаривать людям зубы или выезжать на мягком обаянии (Стрельниковой явно неловко читать текст, но ее формулировки важнее ораторских навыков).

Ее режиссерский метод – не любоваться, а видеть. Как в «Кардиополитике» (2014) она фиксировала перемены на сердце виртуозного кардиохирурга Суханова, которому пришлось возглавить предвыборный штаб Путина, чтобы в Перми появился высокотехнологичный кардиоцентр. Так и «Легенда…» в итоге складывается в историю разочарования, проникая под маску влюбчивого и вечно заинтересованного во всем и ни в чем творца-ментора.

После тихой премьеры «Киногамм» Зигфрида Стрельникова откровенно говорит с ним – и он, раздосадованный, что она перестала верно за ним плестись, внезапно начинает огрызаться и утверждать, что это он научил ее «всяким трюкам». Камера снимает не только его, но теперь и саму постановщицу – впервые она взглянула в объектив на сочинском пляже, когда «Идиот» был хладнокровно принят в теплых российских широтах. В 2009-м – во время этапного разговора – они пьют пиво на Крите, попутно пересматривая свои отношения и роли в «сюжете». Через десять лет в Греции разговор уже будет вестись на равных («Ты русская, ты умная», – бросит на ходу Зиг).

Так заканчивается история о романтизируемой режиссерской фигуре, которая вдохновила и отравила Светлану Стрельникову. За кадром

«Легенда о Зигфриде»

она замечает, что вряд ли Зигу понравится фильм, потому что хороший портрет никогда не нравится герою. И действительно, вряд ли французу было бы приятно наблюдать, как бывшая ученица фиксирует и комментирует его разговоры с наивными девушками, которых он хотел бы снять [на камеру] («По ходу дела, манипуляция – неотъемлемая и необходимая часть режиссерской работы»), или его эгоистичную самоуверенность, позволяющую ему заменять симпатией окружающих капитал, указываемый в строке бюджета (например, в один из визитов Зиг жил в съемной комнате Светланы и постоянно ссорился с ее бывшим парнем – тоже образцовым душнилой).

В финале выясняется, что рыцарь просто эксплуатирует оруженосца, хотя сам может везти свой скарб; убивает драконов – просто потому, что ему нравится убивать; а даму сердца спасает – потому что на расстоянии башни все девушки кажутся небесной красоты (Стрельникова соглашается поискать очередную небесную незнакомку Зига, вывешивая ее фото, на фоне которого идут титры).

И если в «легендарной» логике жизнь и мнения современного трубадура Зига действительно заряжены какой-то поэзией, то ревизионистский взгляд с позиции дамы/оруженосца его закономерно разрушает. Фэнтези уже не в моде. ◆

Анна Филиппова

SEX, DRUGS AND GUNS

Роберто Минервини – самый американский из неамериканских режиссеров

Роберто Минервини из породы тех, у кого все получается. Почти сюрреальная витальность: парень из итальянской провинции побывал фронтменом панк-группы, IT-консультантом, защитил докторскую по истории кино, пожил в Филиппинах, переехал в США. Половина его IT-клиентов сгорели в башнях-близнецах. Он тоже захотел сгореть – и стал режиссером.

Минервини любит прибегать к милитаристской риторике: «Я хотел бы стать военным корреспондентом. Умереть при исполнении прямо на поле битвы». Его любимое словечко – «катарсический». Романтическая риторика на самом деле маскирует большого гуманиста: Минервини воспринимает миссию режиссера практически в религиозном ключе. «Режиссура – это жертва». «Режиссер должен растворяться в процессе». «Опасности для меня не существует». Это не просто слова: во время съемок фильма «Что ты будешь делать, когда мир в огне?» (What You Gonna Do When the World's on Fire?; 2018) полицейские открыли огонь по членам партии «Новые Черные пантеры», а он шел рядом с ними. Когда снимал националистов-отморозков, взрывающих машину с чучелом Обамы внутри («Другая сторона», The Other Side; 2015), то пытался удержать камеру от тряски под ударной волной. Правую часть его лица украшает шрам.

В то же время он снимает не больше шести часов в день. Всегда берет с собой семью – чтобы не сойти с ума. Противопоставляет себя Д.А.Пеннебейкеру: тот хотел стать невидимым и вездесущим, а у Минервини другая задача. Он хочет внедриться, стать своим парнем. Съемки проходят не каждый день, половину времени он просто общается с героями. Приходит к ним домой, пьет с ними пиво в баре. Когда происходит что-то

интересное, они сами ему звонят: «Приходи, снимай». Минервини называет свои фильмы artisanal films – кустарные. Речь явно не о качестве продакшна, а именно об этом избранном методе коммуникации.

Он не использует в фильмах музыку (кроме той, которая звучит в реальной жизни, как новоорлеанский джаз в «Что ты будешь делать, когда мир в огне?»). Очень часто обходится только естественным освещением. Снимает на ручную цифровую камеру Arri Amira.

Его дебютный полнометражный «Проход» (The Passage, 2011) уже фиксирует ключевые элементы его метода. Минервини не нанимает актеров, не добавляет в сюжетную линию вымышленные элементы, не наделяет своих персонажей чертами, которые разогнали бы сюжет. Он выстраивает фильм так, чтобы воссоздать наиболее драматичные события из жизни героев – а дальше они уже просто живут на камеру, и здесь нет как такового актерства, намеренного усилия. Смотрится это иногда действительно как игровое кино, во многом именно из-за реконструкции, имитирующей структуру игрового кино. Скажем, «Проход» – роуд-муви, похожий на балабановский «Я тоже хочу». Три незнакомца – художник, откинувшийся из тюрьмы воротила и умирающая от рака женщина – отправляются в город Марфа, штат Техас. Каждый лелеет надежду на лучшее, которое должно их там настигнуть, и только умирающая от рака Джозефина медленно переходит от надежды к агонии. Даже местный целитель не смог помочь ей. У нее отказывают легкие, она стонет от боли и в буквальном смысле не может надышаться перед смертью. «Проход» открывает «техасскую трилогию» Минервини, оду дикому, безбашенному югу, которую продолжают «Отлив» (Low Tide; 2012) и «Остановите сердцебиение» (Stop the Pounding Heart; 2013). «Отлив» – это история мальчика, который формально живет с матерью, а на самом деле существует один. Мать работает нянечкой, а после работы идет тусоваться в ближайший бар. Если кто за кем и ухаживает, то это он, Дэниел. Именно он будит мать на работу. А потом готовит себе поесть.

«Остановите сердцебиение» – история семьи фанатиков христиан, изолировавшихся от окружающего мира. Их двенадцать детей находятся на домашнем обучении у родителей, которые преподают им Закон Божий в своем довольно радикальном изложении. Для Минервини это еще один прыжок в детство, где родители запрещали ему верить в Бога и наказывали за то, что он украдкой бегал смотреть католические мессы.

У фильмов Минервини нет четкой драматической структуры, движения из точки А в точку Б, и это многих раздражает, в том числе спонсоров, многие из которых, узнав, что у материала не будет какого-то броского заголовка и морали, отзывают в деньгах. Но это ничуть не обесценивает его кинематограф, виртуозность которого в другом – в пристальном, зачарованном наблюдении. Минервини не делает подсъемы, он записывает без перерыва, пока не закончится карта памяти. В его кино минимум склеек. Это контент, требующий сосредоточения.

«Проход», режиссер Роберто Минервини

«Отлив», режиссер Роберто Минервини

«Унять сердцебиение», режиссер Роберто Минервини

Возможно, главное преимущество Минервини именно в том, что он не американец (хотя живет в Техасе уже тринадцать лет и получил американский паспорт). Быть беспристрастным американским документалистом, снимающим про США, очень сложно, особенно сейчас, когда ряженые шаманы врываются в Конгресс. Еще шесть лет назад Минервини снял этих же самых людей, сумев сохранить абсолютную беспристрастность. В фильме «Другая сторона» (The Other Side; 2015) запечатлены две нарывающие американских язвы – люмпены, употребляющие дешевые наркотики (крэк), и агрессивные националисты, подетски обиженные и считающие, что про них забыли. Националисты организуют местную militia и говорят о скорой революции, после которой наступит эпоха террора, как во Французской в XVIII веке. Парни отрабатывают стрельбу по мишеням, а потом взрывают машину с чучелом Обамы. В последующие годы количество таких вооруженных горизонтальных формирований будет расти в экспоненциальной прогрессии, самые агрессивные из них – типа движения Boogaloo Bois – предпринимают захваты государственных зданий и призывают ко второй гражданской войне. На фоне ребят с автоматами парочка наркоманов, Марк и Лиза, выглядят почти трогательно. Кажется даже, что они влюблены. Им нравится вместе курить крэк, а потом заниматься сексом. «Будешь моей сучкой, пока Господь не разъединит нас», – говорит он ей.

Причина, по которой Минервини продолжает снимать аутсайдеров – наркоманов, заброшенных детей, trailer trash, чернокожее население, проживающее на расистском юге, – проста, и он сам ее неоднократно озвучивал. «Режиссер всегда будет снимать про свое детство». Кажется, что сцена из «Отлива», где в мальчика-подростка насильно вливают пиво, а он морщится и выплевывает мерзкое пойло, автобиографична. Минервини вырос в мире «настоящих мужиков», в райцентре на итальянском юге. Он приехал на другой конец земли, чтобы снимать таких же мальчиков, которые предпочитают общаться с животными, а не с недалекими, вечно пьяными взрослыми. И чтобы наблюдать за Америкой – не сборником избитых мифов, а сложной, мистической страной со всеми ее жутковатыми аттракционами.

Я лично убеждена, что магия его взгляда не в каких-то особых режиссерских умениях, а в интуитивной, физиологичной любви к США и интересу ко всему, что там происходит. К пейзажам этой страны – неестественно фотогеничным. К ее мифологии. К агрессии ущемленных меньшинств. К этому странному, сложносочиненному организму. К американцам, которые стремятся к spirituality, а получают spiritualism. Все почему-то привыкли считать США барометром нормальности, хотя нет ничего более далекого от правды. It’s a rabbit hole..

Роберто Минервини:

«Снимать фильмы – это герилья…»

Я родился в Фермо, маленьком городке на итальянском юге. С двенадцати лет до двадцати одного только и делал, что шлялся на центральной площади, а потом оседал где-нибудь в баре неподалеку. Поэтому я так сильно хотел уехать оттуда и больше никогда не возвращаться – казалось, что, если вернусь, засосет опять. Переехал в США в 2000 году и работал там IT-консультантом. А потом случилось 11 сентября. Большинство наших клиентов работали в башнях-близнецах. Мы сразу всё поняли.

Я поздно пришел в режиссуру. В этой профессии меня привлекла исключительная самоотверженность. Снимать фильмы – это герилья, низовое сопротивление. Это ничего общего не имеет с киносмотрами, красными дорожками, фуршетами и Q&A – тем, о чем думают большинство людей, когда речь заходит о режиссуре.

Режиссер – это медиум. У меня лично нет нечего нового сообщить миру. Но я выступаю посредником между зрителем и теми, кому, в отличие от меня, есть что сказать.

Когда я переехал в Хьюстон, у меня появился друг Джин. Он познакомил меня с жизнью техасской глубинки. Хьюстон на первый взгляд обычный большой мегаполис. Ну разве что там жарко, очень жарко. Короче, южный мегаполис. Но вот за городской чертой начинается совсем другой мир. И я начал ездить туда, знакомиться с местными жителями, семьями – вроде той, которая изображена в «Отливе». Все это до боли напомнило мне детство. Подростки, которые по большей части сами себя воспитывают. Родители, которые убиваются на работе, а потом гасят это все алкоголем и наркотиками, пытаясь хоть как-то расслабиться.

Я сблизился с одной семьей, написал примерный (и единственный в своей жизни) сценарий. Это стало отправной точкой для того, чтобы мы начали воссоздавать какие-то сцены – точнее, создали условия, чтобы они произошли. Это стало как бы черновиком, прекурсором к моему методу, который в дальнейшем станет более наблюдательским. Я всегда интегрировал элементы игрового кино в документальные фильмы.

На самом деле девушка, играющая мать мальчика (Дэниел Бленчард), – его родная сестра (Мелисса Маккини). Во-первых, у нее был сходный с ним опыт – она тоже росла предоставленной самой себе.

Роберто Минервини

А во-вторых, я должен был защитить Дэниела. Мальчик должен был знать: что бы ни произошло во время съемок фильма, это никак не повлияет на его жизнь. Поэтому нельзя было снимать его реальную мать.

Несмотря на то что это отчасти игровой фильм, были во время съемок и вещи, неподвластные мне. Например, отношения героя с природой и животными. И еще одна вещь, которая увлекла меня, – отношения между мужчинами. Там очень хорошо видно, как представления о «подлинной» маскулинности передаются от мужчины к мужчине, причем чаще всего путем каких-то невербальных знаков, пластики. Такой «физический язык мужественности». Это опять же резонирует с моим детским опытом. А еще в фильме много насилия, и все оно в той или иной степени связано все с тем же: что такое быть настоящим мужчиной? Я испытываю колоссальный дискомфорт, потому что сам вырос среди этого насилия. И поэтому мне было так интересно и важно это снимать.

В моих фильмах есть сцены с обнаженными людьми, в том числе те, где люди занимаются сексом. Чужая нагота разоружает. Особенно учитывая, что в большинстве обществ до сих пор царят ханжеские взгляды по отношению к обнаженному человеческому телу, к сексу. В «Другой стороне» одна за другой идут сцены максимальной физической обнаженности: сначала главные герои, Марк и Лиза, принимают наркотики. Потом они занимаются сексом. В какой-то степени это еще

и тест для зрителя: то, как он отреагирует на подобные сцены, сообщит ему многое о себе.

Когда я снимал эпизоды с парамилитаристскими формированиями (вторая часть фильма «Другая сторона»), наше общение с героями – членами «отряда самообороны» – началось с того, что кто-то из них полез ко мне драться. Как бы вместо приветствия. И я сказал: «Чувак, я не буду с тобой драться, я признаю твою физическую силу, твое превосходство. Видишь ли, моя сила – в умении рассказать историю». Я не знал, что после военной тренировки парни будут сжигать машину с чучелом Обамы внутри, – в итоге это стало самым ярким эпизодом, фактически кульминацией фильма. Когда они сожгли машину, приехала полиция. Копы спросили: «Что это вы тут делаете?» – «Взрываем Обаму». – «А, ну тогда продолжайте».

Я бы назвал то, что я делаю, кино участия – в том смысле, что прежде всего это какой-то опыт, который я проживаю сам. То, что окажется в кадре, напрямую зависит от того, насколько хорошо я установлю связь со своими героями. Например, с членами той квазивоенной группы у нас сложились замечательные отношения. Я их на самом деле очень хорошо понимаю, хотя многим может показаться, что это просто отъехавшие придурки, голосовавшие за Трампа. Но вот в чем дело: им кажется, что их бросили. Ими движет чувство страха перед неизвестностью, перед наступающим кризисом. Надо сказать, что, когда я снимал фильм, соцсети и конспирологические теории, которые так эффективно распространяются с их помощью, еще не достигли такого размаха, как сейчас. Но все это уже чувствовалось интуитивно. Вот есть группа людей, которая боится потерять свободу. Ими движет страх наступления коммунизма. Страх того, что «придут и всё отберут».

Вообще, если честно, очень мало кто – особенно среди критиков – достаточно компетентен, чтобы говорить об американских правых. Например, подобные добровольческие формирования, militia, исторически были привычным способом американцев отстоять свои ценности. Меня очень раздражает бинарный подход в критике. Многие до сих пор мыслят и соответственно оценивают фильмы в категориях «хорошо – плохо», «черный –белый»… При таком подходе единственный вывод, к которому можно прийти в результате «анализа», – это утверждение превосходства одной культуры над другой. Что, на мой взгляд, просто чудовищно, если не сказать катастрофично.

Судя по всему, правое движение в США будет только набирать обороты. Не могу сказать, что я удивлен. В Италии такое происходило не раз, да и сейчас там наблюдается всплеск насилия из-за локдауна. И все это началось не вчера. Так что, может быть, посмотрев мой фильм, люди вспомнят, что этот ресентимент уже давно копился. Он не взялся из ниоткуда.

Я не люблю писать сценарии для своих фильмов. Я написал план только к одному, первому. А потом стал больше доверять процессу

и поручать формирование сюжета своим героям. И еще я никогда не нанимаю актеров.

Каждый мой проект начинается с идеи. На какую тему мне хотелось бы поговорить? Например, последний мой фильм «Что ты будешь делать, когда мир в огне?» начался с того, что в обществе назрела дискуссия о насилии, осуществляемом против чернокожего населения. Я снял его в черно-белой гамме, потому что цвет опять воссоздал бы иерархию, а это был антииерархический фильм. Там, например, есть танец индейского шамана – понятно, что он выглядит очень красочно, особенно по сравнению со скромными жилищами афроамериканцев. Я не хотел, чтобы в картине что-то выделялось.

Вот еще ключевой момент моего стиля: длинный кадр. Я снимаю, насколько хватит карты памяти. Чувствуешь себя в такие моменты как боксер, который не может опустить руки все те полчаса, что идет поединок.

Я никогда не просматриваю отснятый материал до момента первой сборки. Это дало бы мне ложный контроль над материалом, ведь я знаю, чем в итоге закончится, и если начну пересматривать все, то могу исказить развитие сюжета в угоду этому знанию.

Мой отец умер два года назад от болезни Альцгеймера. И когда он умирал, я задавал себе вопрос: нужно ли мне это документировать? Пришел к выводу: нет, не стоит. И дело даже не в моральной стороне, а в том, что я никак не мог пропустить через себя этот опыт. Мое психологическое состояние было максимально далеким от того, что испытывает мужчина, умирающий от Альцгеймера. Это то, что я называю актом участия, и это необходимо для того, чтобы начать снимать.

Иногда герои просят меня приостановить съемку. Причины бывают разные. Одна из них – когда они чувствуют, что становятся слишком уязвимы. Приведу два примера. В «Остановите сердцебиение» это момент, когда главная героиня, Сара, пришла к своей матери и рассказала, что она, может быть, не заслуживает благосклонности Господа. В «Другой стороне» Марк объясняет своей партнерше Лизе, тоже наркоманке, что хочет слезть с крэка и единственная возможность это сделать – сдаться полиции и отправиться в тюрьму. Я снимал обе сцены в одиночку, без звукооператора. Первая длилась двадцать семь минут, вторая – больше часа. В обоих случаях герои в какой-то момент не выдержали и заплакали и попросили выключить камеру.

Кино сделало меня лучше. Скромнее, я бы сказал. Оно помогает научиться слушать и наблюдать. Я мужчина-атеист средних лет. Фильмы, пожалуй, единственное, что помогает мне смириться с подступающей смертью. Ведь если ты успел что-то приличное снять и людям это оказалось интересно, то вроде бы и не так обидно уходить. ◆

Йиглава, Чехия, МКФ документального кино

Публикация Анны Филипповой

Евгений Майзель

БЕН РИВЕРС. ИСКУССТВО УТОПИИ

1

Нет необходимости доказывать, что далеко не всякое искусство, создаваемое в наши дни, может быть причислено к contemporary art. Удобство этого термина, чье содержание не сводится к его буквальному смыслу, в том и состоит, что позволяет не датировать, а охарактеризовать, пусть и самым поверхностным образом, обсуждаемый предмет, указав на его принадлежность к определенным технологиям, либо к контексту, либо к тому и другому вместе, обозначаемым словом contemporary. В киноведении ни аналогичного термина, ни столь же конкретного явления исторически не сложилось, хотя дело обстоит точно так же: свежая дата релиза или даже использование в фильме новых технологий еще не делают его тем, что называется contemporary[1]. Но ответ на вопрос, что именно мы могли бы назвать contemporary film, в отличие от искусства, уже не столь очевиден. В качестве предварительного ответа я сказал бы, что обычно contemporary films предполагают знакомство автора с историей кино и осмысление им своего места в этом широком историческом контексте. Нельзя сказать, что таких авторов считаные единицы, однако по сравнению с общей массой действующих режиссеров их безусловное меньшинство. Британский режиссер Бен Риверс – один из них.

2

В конце 2009 года журнал Film Comment провел опрос среди пятидесяти известных киноведов и кураторов с целью собрать сотню важнейших экспериментальных фильмов уходящего десятилетия. В получившемся топ-100 сравнительно малоизвестный тогда британец, вчерашний дебютант Бен Риверс со своей двадцатиминутной

1.
На всякий случай уточню, что, во-первых, большинство кинематографистов (как и художники en masse) вовсе не претендуют на этот статус и что, во-вторых, сам статус еще ничего не говорит о качестве, художественных достоинствах, зрительском потенциале, одаренности и/или профессионализме создателей и т.д.

Бен Риверс

«Ах, свобода!» (Ah, Liberty!; 2008) занял почетное 3–6-е место – поделив его с таким живым классиком, как Кен Джейкобс, и с заслуженными ветеранами авангарда Морганом Фишером и Жанной Лиотта. С тех пор Риверс выпустил не менее пятнадцати самых разных лент, из многообещающего экспериментатора превратившись без преувеличения в одно из самых ярких, вдохновляющих и во многом уникальных явлений британского кино XXI века. Сегодня его картины можно встретить и в конкурсах ведущих кинофестивалей, и в лучших арт-галереях мира, причем некоторые фильмы имеют две версии – для кинотеатров и для музейных инсталляций.

На знаменитой звездной карте условно трансцендентального кино, составленной Полом Шредером[2], Риверс занимает одну из самых верхних позиций на строго вертикальном пути, ведущем от центра к, надо полагать, бесчеловечному и безразличному полюсу под названием «Камера наружного наблюдения». По мысли Шредера, Риверс выходит за пределы условного «круга Тарковского». Выше него по этому курсу только Ван Бин, а ниже, ближе к центру, Альберт Серра, Цай Минлян и Штрауб с Юйе. Спорный характер этих раскладов не требует доказательств (полагаю, что в момент составления диаграммы Шредер попросту не видел кое-какие работы Риверса, умеющего быть стилистически разнообразным), но гораздо важней, что американский режиссер-ветеран – и, кстати, профессиональный кинокритик – счел Риверса достойным включения в составленный им пантеон признанных классиков.

2. См.: *Schrader Paul*. Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer. University of California Press, 2018, p. 32.

Официальная фильмография Риверса начинается примерно с 2003 года («Старый темный дом») и к настоящему моменту насчитывает более двадцати восьми позиций (не считая многочисленных персональных выставок, нередко содержащих и оригинальный киноматериал). По большей части это неигровые фильмы короткого и среднего метра. Раньше преобладали черно-белые, теперь все чаще встречаются цветные – на фоне увлечения Риверса постапокалиптическими сюжетами и цветными фильтрами, как вместе, так и по отдельности[3]. С 2011 года Риверс изредка выпускает и полнометражное кино. Благодаря этим непривычно большим картинам, чьи премьеры состоялись в конкурсах Венеции («Два года в море», Two Years at Sea; 2011), Локарно («Небеса дрожат, и земля боится, и два глаза не братья друг другу», The Sky Trembles and the Earth Is Afraid and the Two Eyes Are Not Brothers; 2015) и Роттердама («Краби 2562», Krabi, 2562; 2019, с Аночей Сувичакорнпонг), имя Риверса вышло за пределы чисто синефильского признания и достигло слуха сравнительно широкого зрителя.

3

Все эти годы Риверс остается верен своим излюбленным темам. На планете, исследованной, казалось, вдоль и поперек, он вот уже пятнадцать лет ищет и находит особенные территории, куда дух глобализма, цивилизации и массмедиа еще не дотянулся. Либо был оттуда выкурен волевым решением обитателей, а то и самой судьбой в виде какой-нибудь случившейся ранее катастрофы. В любом случае, как сформулировал сам Риверс в одном из своих интервью, место прежде всего. Отталкиваясь от заинтересовавшего его места, Риверс начинает работать и в результате выпускает фильм, принадлежащий одной из трех категорий или их гибриду. Это может быть:

– портрет одиночки, сознательно ставшего отшельником и живущего своей частной жизнью вдали от мира политики, новостей и соцсетей как, шотландец Джейк Уильямс в фильмах «Это моя земля» (This Is My Land; 2006) и «Два года в море»; как датчанин Астика в «Астике» (Astika; 2006); как в какой-то степени, художница Роуз Уайли в «Что значит что-то» (What Means Something; 2016) и т.д.;

– портрет некоего сообщества, чаще всего загадочного, как группа британских детей, живущих на природе среди гор мусора («Ах, свобода!»), или финно-эстонская коммуна на острове в Балтийском море («Заклятье, что отпугнет тьму», A Spell to Ward Off the Darkness; 2013, с Беном Расселлом);

– наконец, фильм о местности как таковой, часто безлюдной, иногда густонаселенной, но выразительной не только с природной точки зрения, но и потому, что она хранит память о былом, а иногда и о будущем. Таковы безлюдные улицы (макета) неизвестного города, по которым гулким эхом блуждают отголоски народных волнений и топот бегущих людей («Мы, люди», We the People; 2004); таковы старый темный

3. Вместе – см., например, заключительную часть трилогии «Тогда смотри вниз» (Look Then Below; 2020), созданную совместно с писателем Марком фон Шлегелем; по отдельности – «Сейчас, наконец» (Now, at Last!; 2018), прогулку ленивца как ответ «Путешествию на Запад» Цай Минляна. Еще один пример впечатляющего использования цвета ранним Риверсом – «Происхождение видов» (Origin of the Species; 2008).

дом в одноименном фильме или комната самого автора, полная жизни и знаков его пребывания в любом из четырех времен года («Вещи», Things; 2014). Таковы вулканические пейзажи архипелага Вануату до того, как в начале 2015 года они были разрушены циклоном Пэм («Дальше есть счастливая земля», There Is a Happy Land Further Awaay; 2015). Бывает, что местность и ее обитатели являют собой подчеркнуто органическое целое – так, в «Краби 2562» мы знакомимся с одноименной областью через истории ее жителей. Ценитель необычных автономных пространств, Риверс снимал острова у берегов Африки, Японии, южной части Тихого океана, Скандинавии, Шотландии и, конечно, медвежьи углы родной Британии.

Ну и что здесь такого особенного? – спросит подготовленный читатель. И будет прав: ничего. Действительно, все перечисленное – отшельники, коммуны, заброшенные земли и марсианские пейзажи – давно уже стало общим местом современной документалистики. Со времен Флаэрти и Грирсона на любом фестивале документального кино зрителям обязательно будут предложены новые (и нередко вполне превосходные и глубокомысленные) фильмы о маргиналах, неохотно впускающих человека с камерой в свой богатый внутренний мир; о недоступных прежде ландшафтах и о города-призраках, подвергшихся мерзости запустения. Дело, однако, в том, что при всей огромной значимости персонально для Риверса именно этого, а не иного тематического спектра сами эти темы совершенно не объясняют ни очарования, ни значения его фильмов. В чем же тогда это очарование/значение состоит?

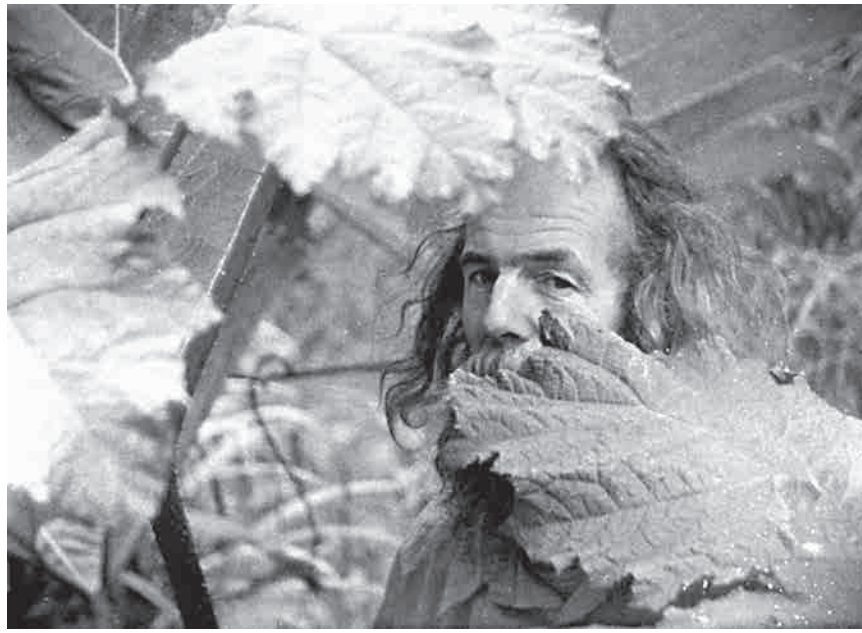
4

Не претендуя на раскрытие всех тайн, выделю несколько важнейших черт, принципиально отличающих фильмы Риверса от подавляющего большинства картин его коллег по цеху, причем как игрового, так и неигрового кино, – особенно если иметь в виду совокупность этих черт.

Во-первых, технология. Картины Риверса предельно рукотворны. Как и многие мастера американского авангарда середины XX века (чье наследие он хорошо знает и любит), Риверс снимает в одиночку узкопленочной (16-*мм*) камерой Bolex, а проявляет и монтирует у себя дома на кухне, искусно используя и передержку (засвечивание), и глитч, и другие приемы обработки пленки. Этот кустарный и чрезвычайно личный подход принципиален, поскольку фильм для Риверса в первую очередь материальный объект. Прежде чем стать режиссером, Риверс в молодости учился рисовать, затем лепил скульптуры и создавал трехмерные объекты и только потом увлекся фотографией и любительской киносъемкой. Уже в самом начале своего режиссерского пути он виртуозно овладел и Bolex, и нюансами работы с пленкой, доказательством чему может служить «Это моя земля» – шедевр пленочного искусства, мимикрирующего под любительское кино. Трепетно созданные фильмы-объекты Риверса несут на себе помимо собственно

«Медленное действие», режиссер Бен Риверс

«Небеса дрожат», режиссер Бен Риверс



«Это моя земля», режиссер Бен Риверс

снятой реальности настоящую фильмическую ткань – аналоговое, чуть зернистое изображение, случайные и неслучайные артефакты на поверхности экрана, особую светочувствительность, ощущение объема и настоящей континуальности. «Фильм может быть скульптурным объектом», – заметил Риверс в каком-то интервью, и зритель может в этом убедиться.

Во-вторых, звук. «Я часто использую найденные звуки, украденные из других фильмов, объединяя их с изображением таким образом, чтобы полностью изменить первоначальную идею. Момент эврики наступает, когда неожиданный звук и изображение при монтаже внезапно становятся частью друг друга». Вопреки заветам Штрауба и Юйе Риверс практически никогда не использует реальный живой звук. Впрочем, для каждого своего фильма он переизобретает собственные правила. Так, в фильме «Это моя земля», приняв во внимание автономию своего героя, Риверс счел важным не использовать никаких посторонних звуков и записал все на месте, включая музыку, которую герой слушает (она была записана воспроизведенной через его динамики). И все-таки даже в этом фильме изображение и звук полностью перекомбинированы, что заняло у Риверса много времени, но привело к поразительному результату. И наоборот, редкое исключение из этого правила – фильм «Два года в море», на котором Риверс впервые работал не один, а со специально приглашенным звукорежиссером. По странному стечению обстоятельств это получился фильм, при всех его достоинствах удивительно похожий на множество других доков про молчаливых отшельников.

Из сказанного понятно, что Риверс создает кино, как художник создает картину по принципу коллажа. Разница в том, что в изобразительном искусстве коллаж объединяет разнородные визуальные элементы в пространстве, допустим картины, а Риверс совмещает и визуальные, и многие другие элементы в умозрительном и многомерном пространстве-времени фильма. Но, как и свойственно коллажу, звук и изображение не дублируют друг друга, но вместе производят некую третью реальность.

В-третьих, синефилия. Синефил Риверс, можно сказать, профессиональный. В бытность свою студентом он вел киноклуб, а в 1996 году стал соучредителем Брайтонской Синематеки и около десяти лет собирал программы классического и экспериментального кино. Самыми ранними своими увлечениями, еще школьных лет, Риверс называет немецкий экспрессионизм и hammer horror. Короткометражные фильмы психоделического подпольщика Джорджа Кучара и кинопоэмы Маргарет Тейт были первыми встретившимися образцами настоящего независимого кино, и оба эти автора навсегда внушили будущему режиссеру важность свободы и интуиции. Затем Риверс погрузился в классику и авангард: «Призраки перед завтраком» Ханса Рихтера и «Вампир» Карла Дрейера, Сидней Петерсон и Рон Райс, Ларри Джордан и Патрик Бокановски, Джон Смит и Валериан Бороцик, Ман

Рэй и странное телевидение 70-х… Разумеется, как и всякий синефил, Риверс мог бы продолжать этот список бесконечно.

И хотя он не из тех, кто фарширует свои фильмы постоянными цитатами классиков, разумно допустить, что феноменальная фотогения его картин, в британском кино не встречавшаяся со времен Дерека Джармена, не в последнюю очередь обязана этой восхитительной насмотренности. Впрочем, источники вдохновения нередко бывают очевидны: скажем, The Hyrcynium Wood (2005) наверняка вдохновлен американским транс-кино 1940–1950-х годов; «Творение, каким его его видели» (The Creation as We Saw It; 2012) отсылает к «Табу» Фридриха Мурнау и к фильмам Роберта Флаэрти. Эти примеры тоже можно приводить долго.

Четвертое – литература. То есть неподдельный вкус к изящной словесности и склонность «делиться» в своих фильмах фрагментами из нетривиальных книг в качестве еще одного (наряду, например, с музыкой) закадрового сопровождения экранной реальности. В фильме «Дальше есть счастливая земля» виды вулканических пейзажей «комментирует» неуверенный женский голос, читающий стихотворение Анри Мишо о жизни, полной нерешительности и ошибок. Уже упоминавшиеся «Вещи» были вдохновлены текстом Ксавье де Местра «Путешествие вокруг моей комнаты». В этом фильме также звучит фрагмент из «Басни» швейцарского писателя-модерниста Робера Пенже – о человеке, возвращающемся домой через апокалиптический пейзаж. (К слову, в «Вещах» Риверс использует компьютерные 3D-изображения, снятые на неизменную 16-*мм* пленку, скрестив таким образом новые и старые технологии.) Примеры закадровой литературы или иных литературных включений тоже можно продолжать и продолжать.

Перечисление это в числе прочего означает, что неигровое кино Риверса не имеет ничего общего с документалистикой, куда его время от времени рефлекторно приписывают благодаря упоминаниям фильмов про отшельников, автономные сообщества и заброшенные территории. В действительности документалистика – это в первую очередь свидетельство, чего Риверс всегда тщательно избегает. Принадлежа приблизительно тому же поколению, что Сергей Лозница и Николаус Гейрхальтер (упоминаю именно их, потому что они тоже любят фильмы про территории и еще потому что это представители высшего эшелона документального кино), Риверс не хуже них сознает, как легко свидетельство в кино может обернуться ложью. Но если Лозница и Гейрхальтер, осмыслив это обстоятельство, выбрали режим максимально прозрачного и отстраненного наблюдения, Риверс в принципе отказался от роли свидетеля. Вольготно чувствуя себя на территории неигрового кино, он создает вымышленную реальность, существующую лишь в его воображении.

Вернер Херцог (чьи фильмы «И карлики начинают с малого», «Фата-моргана», «Стеклянное сердце» принадлежат к числу любимых

Риверсом) когда-то говорил об отсутствии адекватных образов в современном мире, имея в виду, что в наше время эти образы не даны сами по себе, их необходимо искать или создавать самому. Поисками такой незаношенной, незатертой, «адекватной» красоты и занят Риверс, а коллаж оказывается методом организации материала и в то же время способом понять, увидеть, выявить собственный замысел. Пожалуй, это подход не столько кинематографиста, выученного рассказывать истории, сколько художника или дизайнера, комбинирующего из нескольких вводных нечто новое – неизвестное, но жизнеспособное. Еще несколько слов про коллаж: «Я бы сказал, что мой рабочий процесс <…> очень похож на создание коллажа. Есть части, которые я беспорядочно перемещаю до тех пор, пока (как сказал однажды Натаниэль Дорски) кадр не раскроет себя после другого кадра. Это может быть что-то формальное – линия, цвет, движение в кадре или что-то настолько противоположное предыдущему кадру, что оно каким-то образом сработает идеально».

Наконец, пятое: утопия. Ранее упоминалось, что Риверс всегда отталкивается от места, но в действительности его интересуют не топосы, а утопии. Похоже, утопические мотивы объединяют все работы Риверса без исключения – от первых миниатюр (например, «Мы, люди») до нынешних кислотных странствий по пещерам («Тогда смотри вниз»), от квазидокументальных интимных портретов до литературных постановочных экранизаций («Горбун», «Небо дрожит…»). Но где утопия – там и миф, что хорошо понимал уже соотечественник Риверса сэр Томас Мор. Один из первых фильмов, в котором Риверс обращается к мифу открыто, – «Медленное действие» (Slow Action; 2011), посвященное четырем вымышленным островным культурам будущего, возникшим после всемирного потопа – подъема уровня моря. Осознав, что фильм о мифическом пространстве должен быть насыщен текстом, Риверс перечитывает викторианские романы про исчезнувшие цивилизации и приглашает писателя Марка фон Шлегеля.

В каком-то смысле интересу Риверса к утопиям/антиутопиям соответствует уже его ретротехнология. Пленка 16-*мм* – не самая четкая, хрупко-материальная, потрескивающая и мерцающая – не только придает его фильмам ностальгическую, антикварную патину, но как бы говорит нам из прошлого – сам выбор такой технологии уже подразумевает расширение временно́го континуума. Слишком новые, чтобы их заново открывать, и слишком старые, чтобы быть модными, эти фильмы, посвященные уходу от цивилизации или реальности после ее краха, уже безотносительно к сюжетам суть памятники исчезнувшим эпохам и исчезнувшему старому кино, чьи технологии они сегодня так любовно воскрешают.

Это еще один важный момент – отталкиваясь от постапокалиптической реальности, фильмы не подавляют, как можно было бы подумать, зрителя и не настаивают на ничтожности человека во Вселенной. Сам Риверс как-то заметил, что в этом его отличие от Вернера Херцога:

«Я не говорю [как он]: “Посмотрите на человека. Он так незначителен в масштабе Вселенной!” Я думаю скорее наоборот – что кино способно открыть невероятный и случайный момент в большом геологическом времени Земли или даже Вселенной».

По мнению Риверса, в современном мире важно не терять воображения и помнить о способности человека творить, то есть создавать миры. «Я всегда был чемпионом по мечтанию и считаю, что существуют миры, глубоко укоренившиеся в нашей психике и сосуществующие с нашей повседневной жизнью в том виде, в котором мы им позволяем. Многие из моих любимых писателей интересуются этим напряжением – Борхес, Кальвино, Гофман и По; они делают то, чего я хотел бы достичь с помощью моих фильмов, а именно нагло противостоят так называемой реальности, чем бы она ни была. Я хочу, чтобы между реальным миром, окружающим нас каждый день, и миром, создаваемым нашим воображением, произошло сближение».

Игнорирующие все поверхностное и злободневное, фильмы Риверса преодолевают повсеместное сегодня отчуждение через нарочитый анахронизм технологии, ручной труд, кропотливость, тепло и любовь к своим объектам. Они не просто еще один оригинальный феномен авторской кинематографии, но и, полагаю, тот самый contemporary film, свидетельствующий, что живое и по-настоящему новое кино в XXI веке вопреки многочисленным подозрениям все-таки существует. ◆

Наталья Сиривля

ТОСКА ПО ВЕРЕ

послание к человеку

«Вера»
Faith
Автор сценария, режиссер
Валентина Педичини
Оператор Бастиан Эссер
Stemal Entertainment совместно с RAI Cinema
Италия
2019

Полнометражный документальный фильм «Вера» (Faith) итальянки Валентины Педичини (*RIP; 42 года*), показанный на фестивале «Послание к человеку»-2020, открывается эпиграфом из романа Дино Буццати «Татарская пустыня»: «Все здесь забыли, что в мире есть цветы, приветливые, гостеприимные дома… Все здесь говорило о самоотречении, но для кого и с какой таинственной целью?» Роман, опубликованный в 1940 году и легший в свое время в основу известного фильма Витторио Дзурлини «Пустыня Тартари» (1976), принято сравнивать с романами Кафки, но, по мне, он больше напоминает пьесу «В ожидании Годо» Беккета: компания офицеров, несущих службу в пограничной крепости Бастиано, проводит жизнь в ожидании нападения варваров из пустыни – в ожидании смысла, в ожидании Бога, в ожидании случая исполнить свое предназначение…

Герои фильма – компания чемпионов кунфу плюс какое-то количество примкнувших к ним женщин – проводят жизнь в изматывающих тренировках, молитвах и медитациях в ожидании нападения неведомых демонов на присутствующий среди них таинственный источник Света и Благодати – даму по имени Кристина. Да, это странноватый гибрид Шаолиньского монастыря и богородичной секты. Тут есть свой гуру – накачанный отец-основатель, которого все зовут Мастер; есть своя «Богоматерь» – то есть Кристина; воины разного пола, возраста и комплекции; радения, происходящие в формате рейв-дискотеки; дресс-код – белые одежды, обритые головы; ритуалы – обязательное вылизывание тарелок и т.п., трехгодичный испытательный срок, торжественная клятва при вступлении в ряды монахов – воинов Света… Правда, назвать эту секту тоталитарной язык не поворачивается. Никакого надлома, истерики,

подавления личности, изуверского фанатизма… Все тут меланхолично расслаблены и покидают зону комфорта в основном лишь во время спортивных занятий. Контакты с внешним миром ограничены, но каждый, в принципе, может уйти из этого загородного поместья-монастыря когда угодно. Все спят кто с кем хочет. Подрастают чудесные дети… И тем не менее они «верят», ибо живут так уже двадцать лет (кто-то уходит, кто-то приходит, костяк остается).

Почему?

Обаяние фильма составляет контрапункт истории, которую герои рассказывают сами себе, и той истории, которую автор рассказывает про них зрителю. Валентина Педичини в интервью «Медузе»[1] говорит, что познакомилась с основателем секты одиннадцать лет назад и годы потребовались, чтобы она почувствовала себя готовой снимать про этих людей, а они почувствовали готовность открыться миру. Сами съемки длились пять месяцев. Группа жила среди насельников «монастыря», и когда режиссер чувствовала «пора!» – включалась камера. В итоге фильм состоит из череды изысканных черно-белых фрагментов, отражающих разную степень авторского (не)понимания происходящего.

Композиция закольцована. Все начинается с рейв-вечеринки и рейвом же заканчивается. Но тут это не просто оттяг после напряженного дня. Это тоже тренировка и медитация. «Следите за дыханием!» – кричит Мастер. Грохочущая музыка, ритм синхронизируют дыхание всех этих людей, соединяют их в одно тело. Дальше знакомство (видимо, специально для группы, то есть и для нас). Мастер командует: «Старожилы, поднимите руки!» (*Много рук!*) «Смирно! Вольно! Салют!» (*Кулак, прижатый к сердцу*.) Проповедует: «Нас должно быть много, чтобы мы могли внести вклад в изменение мира…» Мытье: Мастер бреет голову, рядом женщина по имени Лаура с голыми сиськами (стеснительность тут отсутствует), он по-братски делится с ней пеной для бритья головы, она игриво плещет в него водой. Нет, они не пара. Видно, что Лаура влюблена в Мастера, но она не его женщина. Его женщина – это Кристина. Дальше еда с вылизыванием тарелок. Отход ко сну… Кристина лежит на груди возлюбленного, что-то шепчет, интригует и вдруг ускользает к себе, в свою келью. Там – статуя Богородицы, куча свечей… – сакральный центр дома, алтарь, святилище, обиталище той, кто назначена тут быть объектом всеобщей защиты и поклонения, Вечной женственностью, Прекрасной дамой и Мировой душой.

Кристина – не слишком юная, не идеально красивая, с непроницаемым лицом и царственными кудрями – самый загадочный персонаж картины. Ходит, смотрит, молчит, красиво делает гимнастику ушу, позирует художнику из местных, который пишет ее в образе Мадонны с младенцем (потом Мастер повесит эту картину на стену, заменив ею копию Рафаэля; все всерьез, только намекает, что ребеночка не хватает, но Кристина, кажется, не расположена). Кто она? Действительно

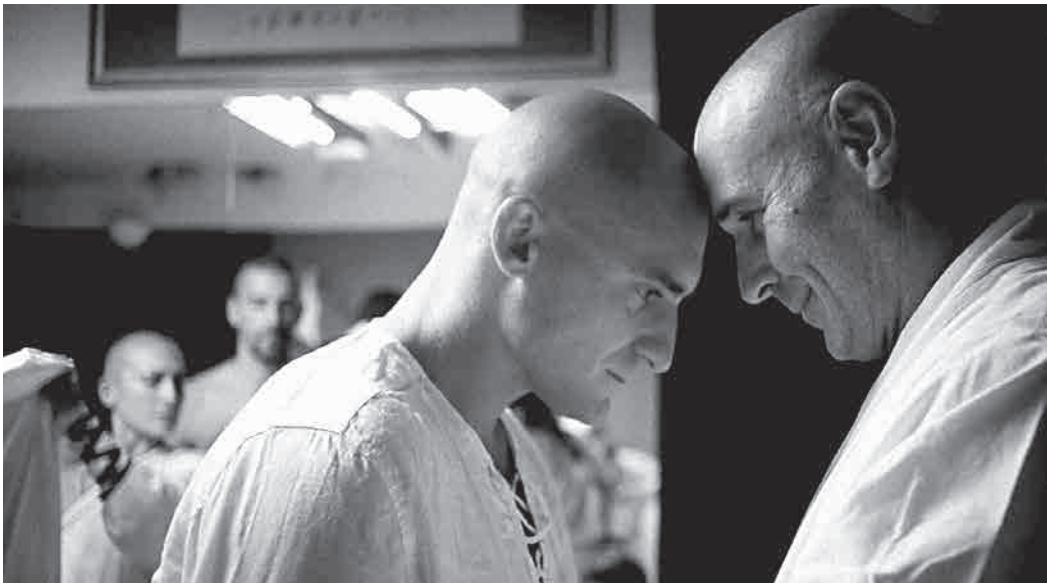
1. См.: https://meduza.io/feature/2020/08/09/vera-film-ob-avtoritarnoy-sekte-monahov-voinovoni-zakryty-ot-mira-zanimayutsya-kung-fu-i-ustraivayut-reyvy

«Вера», режиссер Валентина Педичини

существо не от мира сего или просто травмированный нарцисс, женщина, влюбленная в себя до такой степени, что ей не проблема выступать тут в роли живого идола?

Из-за невнятности объекта поклонения вся жизнь, выстроенная вокруг него, выглядит в фильме неустойчивой, шаткой, балансирующей на грани бездны. Мастер любит Кристину, Лаура влюблена в Мастера, и, кажется, только на этой ее безответной любви и самоотверженной вере в то, что «Кристина обладает сверхъестественными способностями, просто нужно время, чтобы они проявились», – все тут и держится. С Мастером у Лауры непрекращающаяся грызня, вечный спарринг. Он ее нагружает сверх меры, она брыкается, дерзит, заявляет, когда он обматывает ее ритуальными шнурами крест-накрест, что напоминает сосиску… Мастер театрально гневается и в стотысячный раз требует, чтобы она «собирала вещи», Лаура надувается… Но когда Кристина возвращается после встречи с родителями в душевном раздрае и намекает, что сомневается в своей миссии, – именно Лаура стойко проводит всю ночь на посту у постели Мастера. Тот бьется в молчаливых конвульсиях (еще бы, двадцать лет жизни коту под хвост!). А прочие обитатели дома меж тем тревожно бродят по территории с фонарями, дабы отогнать демонов.

Этот любовный треугольник – основа происходящего, сердце фильма. Вокруг него группируются прочие персонажи. Ашанти и ее муж – идиллическая семейная пара с детьми. Вечно ходят за ручку, не надышатся друг на друга. Он кормит детишек йогуртом и учит английскому. Она учит собирать лечебные травы и на ночь читает сказки про воинов… Терпеливая, мудрая, нежная, бережная, заботливая любовь… Но почему-то Ашанти плачет в финале, напевая дочке колыбельную на немецком…



«Вера»

Еще одна пара: юная, хрупкая Девочка (ее имя в фильме ни разу не произносят, так что будем называть ее именно так – Девочка) с огромными глазищами и сорокалетний очкарик явно с университетским образованием, которого в конце торжественно принимают в ряды. Она то ли дочь Мастера, то ли нет (однажды она называет его в фильме: «папа»), но выросла здесь, и страсть большого, умного, пришлого дяди ей льстит. Однако она капризничает, когда он бреет ей голову, прохладно позволяет себя ласкать, и видно, что он как бы не совсем то, что ей нужно…

Свободный радикал Габриеле, перетрахавший тут всех подряд. Великолепная в своей абсурдности сцена, где его разбирают на общем собрании и он обещает написать объяснительную. Дальше корпит над ней полфильма, старательно пишет левой рукой, печатными буквами… Неприкаянный, нелепый, неспособный разобраться в самом себе, он то сидит взаперти, то вдруг устраивает гигантский костер во дворе, который тушат всем домом. А в конце, как нам сообщает финальный титр, исчезает, так и не объяснившись…

Мир на экране прекрасен. Прекрасны эти люди в белых одеждах и без – их лица, руки, ноги, спины, обритые головы… Дети, бегающие босыми ногами по пашне и с визгом летящие с дерева – в объятия к папе. Животные и растения, волшебный пейзаж, окутанный легкой дымкой сфумато… Но камера примечает и острый нож в корзинке для трав, которую несет двухлетняя девочка, и опасный костер, устроенный Габриеле, и страдания Лауры, и слезы Ашанти, и странную фразу: «Я не могу есть то, к чему ты прикасалась», которую Кристина во время свидания на пляже бросает матери… Тут тревожно. Демоны близко. Они в основном внутри, хотя прорываются иногда наружу. И единственный способ борьбы с ними, который может предложить

Мастер, – изнурительные, бесконечные тренировки. В фильме несколько таких сцен, но сильнее всего впечатляют две. Та, где Мастер заставляет девочку прыгнуть выше головы и на ее полудетском, нежном лице в какой-то момент вдруг отчетливо проявляются печать воли, жесткая собранность, выражение воина. И та, где Лаура, уже падая от изнеможения после нескончаемых отжиманий, вдруг входит в состояние берсерка и обрушивает бешеный град ударов на тяжелую боксерскую грушу.

Преодоление себя, возможность прорваться за пределы обыденного, «тлеющего» существования – вот, кажется, цель, которая держит тут людей вместе… Плюс групповая синергия, тепличная атмосфера любви, поддержки, открытости, не позволяющая остаться со своими демонами наедине. Ну и скрепляет все это мотивирующая история, в которую они верят. Люди выбрали себе такой образ жизни. Ничего особенного. Типичный нью-эйдж с его эклектичным набором практик – от католических молитв до тибетских медитаций и восточных единоборств, – с его пафосом: «достигни лучшей версии себя!» Просто мотивирующий нарратив у них из репертуара вышедших из моды рыцарских романов: путь воина, поклонение Даме, великая битва Света и Тьмы – почти что как в «Дон Кихоте». И оттого происходящее на экране приобретает легкий оттенок возвышенного безумия.

А вера? Вера в Бога, когда она есть, выглядит, вообще-то, иначе. Тут скорее тоска по вере, ожидание веры, предчувствие веры… И снимая документальное кино про экзотическую секту «Воинов Света», Педичини создает на экране остраненный, чуть смещенный в поле абсурда, но деликатно избегающий оценок (жизнь – тайна и больше наших суждений: что правильно, что неправильно) обобщенный портрет эпохи, пресытившейся ценностями комфорта и потребления и охваченной токами подспудных мистических брожений и чаяний. Чем-то все это напоминает Рим в предшествии Рождества. Все сдвинуто, все не то, чем кажется, людьми то и дело овладевают «веры», одна страннее другой, – в то время, как Бог Сам готовится войти в этот мир. Разница в том, однако, что в нашем мире Он уже есть. ◆

Александра Шаповал

(НА)ПРОТИВ ХИЩНИКА

послание к человеку

«Пойманы в сети»
V síti
Авторы сценария, режиссеры
Барбора Халупова, Вит Клусак
Оператор Адам Крулис
В ролях: Сабина Длоуга, Анезка Питгартова, Тереза Тезка
Чехия
2020

В 2019 году к известному в Чехии независимому документалисту и преподавателю Академии исполнительских искусств в Праге Виту Клусаку обратился интернет-провайдер O2, озабоченный обострившейся проблемой сексуальной эксплуатации несовершеннолетних в сети. К руководству компании все чаще стали поступать запросы от полиции с требованием рассекретить адреса клиентов, подозреваемых в растлении детей. Компания хотела запустить вирусное видео для родителей и самих девочек, предостерегающее от попадания в руки сексуальных маньяков. Тогда же Барбора Халупова, выпускница FAMU, отметившаяся на нескольких фестивалях экспериментальными работами, узнала историю двенадцатилетней девочки, которая от лица взрослого мужчины, чей фейковый профиль создала на телефоне, писала себе сообщения откровенного характера. Ей хотелось быть наравне с одноклассницами, которые на переменах хвастались настоящими переписками с мужчинами старшего возраста. Халупова была поражена этой историей. Так родился творческий тандем документалистов, вылившийся в оригинальный социальный эксперимент.

Был проведен кастинг: приглашены совершеннолетние молодые актрисы, выглядящие как подростки. Троим из них (Сабина Длоуга, Анезка Питгартова

и Тереза Тезка) предстояло сыграть двенадцатилетних девочек, которые в течение десяти дней с фейковых аккаунтов в социальных сетях должны общаться с взрослыми мужчинами. В павильоне были отстроены спальни, не отличимые от настоящих, но напичканные скрытыми камерами и микрофонами, куда девушки привезли свои собственные подростковые вещи, отражающие их личность, для наилучшего вживания в тщательно продуманный образ. Героини словно были сами собой, но в сконструированных обстоятельствах, что обеспечивало эмоциональное погружение в переживаемые события, однако позволяло сохранять определенную дистанцию. Для постоянного наблюдения за процессом были приглашены юристы, сексологи и социальные психологи. Для актрис был проведен тренинг и обозначен свод поведенческих правил.

В глубине души команда надеялась, что эксперимент провалится, но в первые же минуты после заведения аккаунтов героиням начали поступать сообщения, в ближайшие часы их набралось около сотни: от мужчин со всего мира в возрастном диапазоне двадцать – семьдесят лет. Многие почти сразу отправляли свои непристойные фото и видео, требуя обмена, иногда предлагали деньги. Созвоны по скайпу или фейсбуку оборачивались мастурбацией на камеру и уговорами раздеться. Некоторые скидывали ссылки на порно, в том числе с животными. Третьи выбирали иную стратегию: прикидываясь друзьями и ни к чему не принуждая (но постоянно намекая), постепенно входили в доверие, а затем настаивали на личной встрече. Среди звонивших гример съемочной группы узнала знакомого, занимающегося организацией выездных мероприятий для детей и подростков.

Фильм Халуповой и Клусака увидел свет 27 февраля 2020 года, аккурат перед локдауном, окончательно переместившим всех в онлайн, сделав проблему, поднятую в расследовании, еще более актуальной. Он продемонстрировал тревожное состояние ментального здоровья современника накануне вхождения в цифровую эру. Речь в картине идет даже не о педофилии (которую новейшие исследования 2020 года признали врожденным ментальным расстройством, поддающимся медикаментозному лечению) и не о феминизме и движении #MeToo, а о связи сексуального и властного нарративов, вечном круге насилия и подавления. Травмированные и внутренне сломленные мужчины, сами являющиеся жертвами патриархальной системы, пытаются добиться удовлетворения своих властных инстинктов, используя наиболее очевидный механизм: психологический контроль через секс над беззащитными и легко внушаемыми личностями, которые находятся в переломном моменте становления и формирования, когда требуется внимание и уважение прежде всего к их внутреннему миру как части телесной репрезентации. Показательно, что на личную встречу – а серия таковых была организована в финале – один из фигурантов приходит со своей сообщницей, женой, в попытке реанимировать сексуальную жизнь. Так «хищники» бессознательно совершают акт

ресентимента, вымещая собственные неудачи там, где это сделать легче всего.

При всей гиперреалистичности и социальности работы Халуповой и Клусака в ней незримо присутствует знаменитый чешский абсурд. Как нечто, бросающее вызов нашему взгляду на мир в качестве управляемого логикой места. Перед нами пространство, которое, условно и тонко, населено двойниками, отделенными друг от друга призрачным экраном. Один щелчок в уголок окна – и потрескивающий мираж исчезает как страшный сон. Но исчезает ли след, запечатленный в памяти? «Останется ли у них хоть какое-то чувство, когда мы покинем этот мир онлайн? Тронули ли мы их? Будет ли кто-то скучать? Подумает ли: боже, ей было всего двенадцать?» – обсуждают актрисы в последний съемочный вечер, перед тем как вернуться в себя девятнадцатилетних. Неожиданно напоминая таинственно уходящих в трещины скалы, растворяющихся в природном «нигде» нежных кружевных школьниц из «Пикника у Висячей скалы» (1975) Питера Уира. Ритуал инициации, переходного рубежа к взрослению как сновидческой, опасной среде, пройден – но не ушла ли частичка их юности в разломы и ниши интерфейсов?

Интернет как невидимая глазу среда, которая как бы и нереальна на самом деле, дарует ощущение безнаказанности, лишает ответственности за свои действия. Тем не менее кибер-абьюзинг накладывает неотвратимые последствия на психику несовершеннолетних, загружая модели жертвенности, которые могут преследовать и во взрослом возрасте. Одна из актрис сейчас проходит курс психотерапии и признается, что испытывает стресс каждый раз, когда взрослый мужчина смотрит на нее на улице.

***

В культуре видеоигр есть термин trans reality game, подразумевающий такой режим игры, где проживание опыта в виртуальной реальности сопряжено с получением ментальных и телесных опытов в реальности физической. Такой тип игры уже переносим на кинематограф (подобным трансреализмом пронизана вселенная «Дау»). Режиссерский метод Вита Клусака отчасти (но лишь отчасти) трансреалистичен: важным для него как документалиста является уже не самораскрытие бытия, полученное путем прямого наблюдения за реальностью, но его раскрытие извне путем вброса «импульса прямого реализма», каким видели сущность революционного, трансграничного искусства советские авангардисты. Начиная со студенческой работы «Уксус» (Ocet; 2001), двадцатиминутного фильма, посвященного отцу, пианисту Эмилю Виклицкому, которого никогда в жизни не видел, Клусак переходит границы, разворачивая игру в самом потоке жизни. Когда отец отказывается от участия в фильме, сын, не теряясь, дает объявление в газету о поиске актера, провозглашая карнавальную природу физической реальности, где попеременная смена «верха» «низом» – дуалистичное устройство миропорядка.

«Пойманы в сети», режиссеры Барбора Халупова, Вит Клусак

В нулевые Клусак стал одним из вестников радикализации неигрового кино, ищущего новые способы взаимодействия с реальностью, уже выходящие за пределы использования в нем техник кино игрового. Искусство в эпоху интернета, по мысли Бориса Гройса, стало продуцировать не объекты, а события (от перформанса до социальных проектов), погружая документацию о них в общий поток информации. Это политизировало искусство, поставив вопрос ответственности художника за объект, уже не просто «со стороны» рождающего интерпретации, а провоцирующего реакции своим вторжением в реальность. Новаторским актом такого искусства стал фестивальный хит «Чешская мечта» (Český sen, 2004), выпускной дипломный проект Клусака и его постоянного впоследствии соавтора Филипа Ремунды. Студенты, получив грант Государственного фонда развития кинематографии, заказали мощную рекламную кампанию несуществующего продукта, гипермаркета низких цен «Пражская мечта». Все аспекты создания «пузыря» тщательно документировались: от создания имиджа «менеджеров» до церемонии открытия, где сотни доверчивых пражан столкнулись с радужным фасадом, оказавшимся тряпичным полотнищем на строительных лесах. Надувательство стало этическим выбором, сопряженным с должной смелостью и ответственностью авторов, но открывающим широту терапевтических возможностей. Открытый диалог режиссеров с аудиторией после «церемонии» подтвердил, что акция многими была воспринята с иронией, как урок.

С тех пор метод Клусака – это своеобразная провокация на границе реалити-шоу и серьезного исследования, спектакль с двойным дном для «общества спектакля», маленький, но с размахом cover-stories; нечто среднее между таблоидом и авангардом. Последующее сотрудничество с Чешским телевидением – документальный цикл «Чешский журнал»

«Пойманы в сети»

(Český zurnál), идущий с 2013 года, – усилило журналистскую природу его кинематографа: когда фильм превращается в макклюэновское медиа/инструмент, несущее заряд информации. В короткой и емкой форме содержатся сильная динамика и драматургия, что отсылает к канонам написания хорошей новости. «Пойманы в сети» тоже обладает новостной структурой: общая статистика передана титрами, есть аналитическая часть – прямая речь экспертов (сексуального психолога, юриста, работницы центра детских кризисов), есть иллюстрация – непосредственное взаимодействие актрис с преследователями. Однако Клусак недоволен, когда его называют «чешским Майклом Муром». Между ними действительно есть разница: Мур не создает новую реальность, а исследует старую, входя в нее (излагая тезис и ища для его иллюстрации адекватные ресурсы и ситуации, сцены и архивы). Здесь же точка входа документалиста – это точка выхода в новую реальность, куда помещены старые люди, со старыми психологическими проблемами и комплексами, что в том числе создает фактурный сдвиг в сюрреальность.

В одном из интервью Клусак отмечал, что сознание склонно устанавливать градиенты, выстраивая типичную голливудскую историю, где хорошее – это хорошо, а плохое – плохо. Но рано или поздно обнаруживается, что все в мире амбивалентно, неоднозначно. Палачи тоже жертвы обстоятельств, хоть это и не освобождает их от ответственности. В «Мире согласно Далиборку» (Svet podle Daliborka; 2017) герой, сорокалетний «нежный нацист», неудовлетворенный жизнью мамин подросток, находил выплеск собственной неполноценности в ощущении «силы», карикатурном поклонении Гитлеру и создании агрессивного трэш-контента в YouTube. Режиссер организовал семейству, сочувствующему идеям Далиборка, экскурсию в Освенцим и встречу с выжившим в лагере заключенным. Идеологический регистр встретился с эмоциональным,

человеческим – продемонстрировав, как по мере приближения к каждому начинает работать принцип: «Люди злы, человек добр».

В последней картине тон меняется. Если в «Чешской мечте» авторы добродушно насмехались над консьюмеризмом в переходном из коммунизма в капитализм обществе (вспоминается классическое сравнение с зомби), то «Пойманы в сети» демонстрирует новый тип монстров – получивших свою долю материальных ценностей и теперь жаждущих потребления особых ощущений, властных и одновременно запретных. Если «Чешская мечта» обнажала трогательные иллюзии неприхотливого коллективного сознания, то «Пойманы в сети» – просачивание иных перверсий, вскормленных сознанием расколдованным, пресыщенным доступностью всего, ищущим нового запретного. Запретное будет всегда, говорит вся фильмография Клусака. Как всегда будут попытки запрет нарушить, совершив трансгрессивный акт.

***

В изображении, по Барту, всегда заложен studium (интерпретируемые культурные смыслы), но глубинную суть его передает punctum (некий «укол» деталью, открытый смысл, схватываемый интуитивно). Здесь это улыбка и глаза, проступающие белыми провалами сквозь «резиновые» маски охотников, которыми авторы заблюривают лица. Подвижные и живые, эти приметы индивидуальной физиогномики остаются видимыми, выдавая присутствие индивида, не растворенного в толпе, но выделенного из нее, деанонимизированного, – и это цензурное требование воспринимается неожиданно жутким приемом. А изъявление фрейдовского «жуткого» – не чужеродного, но хорошо знакомого; того, что должно было «быть скрыто, но обнаружило себя», – одно из важных развивающих самоуглублений, знакомство с Тенью. Этот пунктум делает фильм триллером, где тревожно быть жертвой не только маньяка, но и всей системы мироустройства, порождающей бесконечные циклы охот.

В финале Клусак с командой, приехав к дому организатора детских мероприятий, пытается вести с ним диалог. Тот, обороняясь, бросает несколько фраз, порождающих поле вопросов. Что толкает людей на подобные действия? Почему спрос встречает предложение? Кто устанавливает границы? …Здесь и начинается зона амбивалентности. Все мы одновременно и жертвы, и охотники. Замкнутый ролевой круг, системная ошибка. Устранимая или нет? Если только глубинно изнутри.

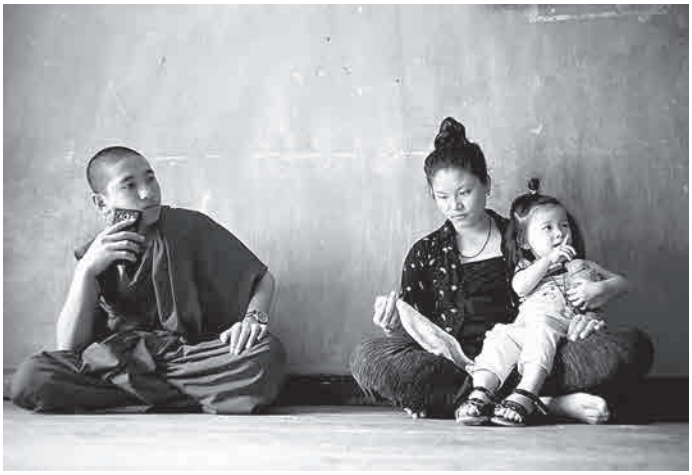
Как водится, жертвы и палачи меняются местами. Материалы документального расследования переданы в полицию, преследователей разыскивают, против некоторых уже возбуждены уголовные дела. Кто-то выдвигает ответный иск за нарушение неприкосновенности частной жизни. Ответственность так или иначе понесет каждый. Каждый получит ровно столько, сколько отдал. В кафе, где девочки встречаются с мужчинами, случайная собака вдруг, как по заказу, справляет нужду под стул одного из них. Karma works. ◆

Максим Казючиц

ТЕЛЕФОН

ФЛАЭРТИАНА

«Спой мне песню»
Sing Me a Song
Режиссер Тома Бальмес
Операторы Тома Бальмес, Нина Бернфельд
Композитор Николя Рабеюс
arte France Cinéma, Close-Up Films, Participant Media, Radio Télévision Suisse (RTS), TBC Productions, Zero One Film
Франция – Германия – Швейцария
2019



Французский режиссер Тома Бальмес хорошо известен в России с середины 2000-х годов. Типичный парижский интеллектуал (его отец преподаватель философии, мать – французского языка), он окончил институт кинематографии (Institut Superieur d'Etudes Cinematographiques, l'ISEC), снимал всюду, кроме родной Франции. В нулевые годы Бальмес успел завершить два проекта о христианизации папуасов в Новой Гвинее: «Евангелие от папуасов» (L'évangile selon les Papous; 2000) и «В ожидании Иисуса» (Waiting for Jesus; 2000). Остросоциальная проблематика европейского и американского общества была представлена в его известных фильмах «Образцовое предприятие» (A Decent Factory; 2004) о работе в странах «третьего мира» европейских производств и «Сколько стоит ваша жизнь?» (How Much Is Your Life Worth?; 2007) о практике страхования в США. Однако настоящую славу принесли ему «Малыши» (Bébé(s); 2010). Мультикультурализм пришелся кстати для европейских кинофестивалей: малыши шести-семи месяцев из разбросанных по всему свету культурных ареалов изучали мир, делая первые шаги.

Статус культового режиссера Бальмес обрел благодаря фильму «Счастье» (Happiness; 2013). С ним он приезжал на 36-й Московский кинофестиваль. История деревеньки Лайя в королевстве Бутан, оказавшемся

последним государством в мире, куда пришло ТВ, а затем и всемирная сеть, рассказывается местными жителями и главным героем мальчиком Пеянгки, отданным в монастырскую школу.

Новый фильм Бальмеса «Спой мне песню» – документальный сиквел: персонажи, место действия остались почти теми же, что и в «Счастье», во время съемок которого мальчику было восемь лет, он все еще живет в Лайе. Фильм начинается с тех же кадров, что и первая картина: невероятной красоты горный кряж, перекрытый туманной взвесью, через который пробираются две фигурки – женщина в национальном костюме Бутана и маленький мальчик.

В экспозиции Бальмес монтирует небольшую интерлюдию: будни мальчика, который всю жизнь прожил здесь. Вместе с дядей он выбирался в столицу Тхимпху, добраться до которой – отдельное приключение. Уже в девять лет он относился к жизни вполне серьезно. Когда Пеянгки подсаживался к своим товарищам, они считали, что он реинкарнация Будды. Пеянгки не возражал быть новым аватаром Сиддхартхи; в будущем видит себя монахом, но хочет и благ цивилизации: смотреть телевизор, платить, как цивилизованные люди, за электричество…

В «Счастье» Бальмес предъявил поэтику своего документального кино: внимательное наблюдение за героем, его жизнью, полной чудесных впечатлений. На мир он смотрел распахнутыми от удивления глазами, и не важно, лампочки ли это электрогирлянды или два здоровенных дядьки-рестлера, которые тузят друг друга на экране телевизора… Режиссура Бальмеса максимально приближается к стилистике великого Роберта Флаэрти. Тот не раз говорил, что снимает сюжеты из жизни, лишь немного подправленные. Все его знаменитые персонажи – эскимос Нанук («Нанук с Севера», 1922), Моана («Моана южных морей», 1926) с островов Полинезии – жили в суровой гармонии с природой, не лишенной, впрочем, комических нюансов. Старый метод документального романтизма спустя почти столетие Бальмес переоткрыл на флаэртианском по сути материале. Его фильмы – ответ на вопрос, как бы снимал Флаэрти сейчас, на цифровом оборудовании.

Новая история Пеянгки начинается и вовсе по-флаэртиански с интертитра: «Десять лет спустя». Заснувший после вечерней молитвы мальчик поднимается спозаранку, но уже молодым человеком (восемнадцати лет) под рингтон «Полуночник» с айфона 6 Plus (неплохо живут послушники в Бутане). Почти все неофиты – по крайней мере, старшие – разжились смартфонами и зубрят мантры, параллельно сверяясь с чем-то на экранах телефонов. Это, видимо, поразило Бальмеса, и он специально строит мизансцену-тревеллинг. Камера медленно движется назад между сидящими слева и справа школярами, неистово твердящими мантры и сжимающими в руках смартфоны.

Впрочем, и телевизор остался на своем месте: его с охотой смотрят и послушники, и преподаватели – футбол, например, когда играет «Ювентус», а в нападении Криштиану Роналду. Хотя молодежь все-таки явно предпочитает смартфоны, уткнувшись в светящиеся экранчики.

История фильма «Счастье» начиналась с телевизора: дядя Пеянгки купил телевизор жене, но тот совершенно некстати кувыркнулся с яка на землю и пришлось ехать за вторым. История фильма «Спой мне песню» никогда бы не состоялась без айфона и социальных сетей. Те, кто помладше, отчаянно рубятся в игрушки, старшее поколение сидит в социальных сетях. Обитатели монастырской школы предпочитают инстаграму, фейсбуку или тиктоку мессенджер WeChat – надежный медиапродукт из приграничного и дружественного Китая, в котором тебе никогда, ни за что не зарегистрироваться, если не порекомендует тебя друг, который уже там зарегистрирован. Такова открытая политика.

Пора надежд и грусти нежной настигла Пеянгки виртуально в аккаунте девушки Угиен, которая поразила его красотой и дивным голосом. Вместе с приятелем Пеянгки довольно долго обсуждал, чем так она запала в душу: приятель думал, что из-за белого лица и шикарного облика, а Пеянгки все больше говорил о пленительном голосе. Так начинается центральная арка проекта – лавстори.

Один из главных элементов поэтики режиссера – ирония, которая неизбежно возникает, где традиционное общество скорее насильно, чем по собственной воле, интегрируется в технологический прогресс. В фильме «Спой мне песню» масса таких эпизодов, которые попали в кадр благодаря умению режиссера в нужный момент не выключить камеру и, конечно, прекрасному пониманию своих героев без знания языка. Кроме зубрежки, просмотра футбола и смартфона у обитателей монастырской школы много интересного. Поселок превращается в зону боевых действий после того, как ребята закупаются в приехавшей палатке пластиковыми пистолетами и автоматами. С упоением, возможно, достойным лучшего применения, мальчики от десяти до восемнадцати лет, разбившись на группы, превращают прилегающие территории в поле боя, распугивая гималайских коров и яков. Мастер-наставник призвал тогда наиболее рьяных к ответу, среди них оказался и Пеянгки, которому намекнули, что в восемнадцать лет играть с пластиковым оружием довольно дико. Но бутанские бурсаки тут же нашли новую забаву: фейерверки. В сгущающихся сумерках взмывали красные ракеты, зажигались фонтаны и файеры горели, пока все не закончились.

После выхода «Спой мне песню» критики обратили внимание на антисциентистский месседж: интернет-аддикция, виртуальная реальность, которая захватывает и поглощает пользователей, разобщая и делая их одинокими. Впрочем, об этом сказал и документалист в 2010 году в опубликованном в «Искусстве кино» интервью: «Я исследую изменение человеческого сознания под влиянием телевидения и вообще изображения»[1]. Технически в фильме есть всё для критики виртуальной реальности: кадры, где нам показывают ребят с остекленевшими глазами, когда они рубятся в игровом салоне в очередной шутер, при этом салон показан весьма мрачным – черные «гоночные» кресла, зловеще люминисцирующие разными цветами на ребячьих головах.

1. См.: https://old.kinoart.ru/archive/2010/12/n12-article17

«Спой мне песню», режиссер Тома Бальмес

В этой же секвенции кадры, снятые методом наблюдения: юные послушники, тоже, вероятно, устав от фейерверков и телефонов, целым классом в своих шафрановых кашаях сидят, терпеливо дожидаясь, когда придет хозяин игрового салона, и затем отправляются расстреливать виртуального противника.

Бальмес (1969 года рождения), несомненно, помнит, как сходили с ума по компьютерным игрушкам в начале 80-х годов во Франции. В России 90-х недоросли моего поколения (1979 года рождения) точно так же ждали открытия видеосалона, чтобы посмотреть «кунфу», или «боевик», или «фантастику», и не важно какую. До сих пор помню, как от волнения потели пальцы, когда я садился за клавиатуру в игровом салоне, причем за какую-то двухмерную ерунду вроде Lode Runner, о которой и вспоминать совестно. Но нужно отдать должное режиссеру: он честно следует принципам «прямого кино», которые исповедует, поэтому его герои и его история гораздо шире нетранзитивных медиа. Хотя тон европейских и американских статей о фильме оказался поразительно серьезным – вероятно, критики никогда не ходили в видеосалоны и не играли в двухмерную ерунду. Возможно, непонятным оказалось столь противоречивое столкновение материала: ребята не видят особых несоответствий между тем, чтобы подвизаться в монахи в будущем, а пока ходить по грани между файерами, айфонами и шутерами. Что ж, творческий метод Бальмеса оказался гораздо шире фестивальной конъюнктуры, которая, к слову, приняла картину весьма прохладно; кроме участия в программах престижных биеннале всего единственная (на сегодня) ее победа – на документальном кинофестивале в Чехии «Один мир» (Jeden Svět), где в 2000 году он получил приз зрительских симпатий за фильм «Евангелие от папуасов».

Ирония режиссера, ставшая основой его стиля, и метод длительного наблюдения за пестрым миром деревеньки Лайя, в которой

«Спой мне песню»

парадоксально смешались несколько поколений жителей с совершенно разными интересами, вековые традиции и технологии, проявляются в нарративе. Несмотря на довольно причудливые коллизии, фабула «Спой мне песню» довольно незамысловата. Юный послушник Пеянгки, устав от нехитрых и порядком приевшихся развлечений, решает отправиться в город к своей виртуальной возлюбленной, где его постигнет первое столкновение с реальностью и прозой жизни. В городе молодой человек задержится, пока у него остаются – видимо, первые заработанные – деньги. Подруга, не сказав ни слова, уедет на заработки в Кувейт, а Пеянгки возвратится домой, чтобы вновь обрести путь Будды.

Однако важно, что рассказана эта простая история по правилам мелодрамы. Бальмес говорил, что игровое кино оказало на его стиль мощное влияние: «...Мне кажется, в моих фильмах все равно чувствуется влияние игрового кино – в построении кадра, в монтаже неизбежно возникают такие аллюзии»[2].

Документальная драматургия «Спой мне песню» действительно порой выстроена по принципу жанрового кино. Например, зрителю предоставляется возможность увидеть возлюбленную Пеянгки гораздо раньше их первой встречи. Более того, зрителю режиссер покажет Угиен, ее дочку, подруг, работу и узнает о ней гораздо больше Пеянгки, когда самому герою еще даже совсем не ясно, достанет ли у него сил отправиться в город и увидеть свою любовь «в реале».

Бальмес обстоятельно демонстрирует жизнь разведенной бутанки с годовалым ребенком на руках. Днем работа на местном рынке, вечером – певицей и танцовщицей в клубе, а в свободное время обсуждает, видимо, с сестрой, где можно еще заработать. Параллельно она разговаривает по WeChat с Пеянгки, с наслаждением просматривает вместе с подругами обувь и украшения в приложении Amazon. С таким

2. См.: https://old.kinoart.ru/archive/2010/12/n12-article17

надрывным ритмом взрослой жизни юный послушник из глухого монастыря, только открывающий для себя любовное томление, безнадежно не совпадает. Лавстори закончилась после двух прогулок всей семьей в городской парк: Угиен оставила дочь на руках у родни и, напомню, уехала вместе с другими землячками на заработки в Кувейт, не предупредив Пеянгки.

В документальной поэтике последних фильмов Бальмеса – «Счастье» и «Спой мне песню» – есть важный и очень сильный мотив – возвращение. Герои, пробыв какое-то время в городе, в силу разных обстоятельств возвращаются на родину. В «Спой мне песню» не случайно появляются персонажи, которые сыграли огромную роль в жизни Пеянгки (и в фильме «Счастье»), – мама и сестра. Мама появляется совсем ненадолго, чтобы пожурить восемнадцатилетнего недоросля за то, что тот предпочитает айфон занятиям в монастырской школе. А вот сестра Чоки, ее история (вернее, беспокойство матери о дочери) на самом деле стали главной причиной, почему мальчик вместе с дядей отправились в столицу покупать новый телевизор. Напомним, что в фильме «Счастье» после нескольких дней поисков они нашли Чоки работающей примерно там же, где потом будет трудиться возлюбленная подросшего Пеянгки, – в ночном клубе. Младший брат тогда, в «Счастье», честно попытался выполнить мамину просьбу – попросить сестру вернуться домой.

Режиссер, заставив Пеянгки в финале «Спой мне песню» подниматься по ступеням к гигантской статуе Будды, а потом расправить на ветру накидку от кашаи, явно предпочел красоту формы содержанию. Молодой человек, видимо, все еще не решил для себя, чего же он хочет на самом деле: увидеть мир за пределами Бутана или остаться в Лайе – маленьком селении, которое известно только тем, что это «сырный край» и что сюда позже всех в стране провели электричество. Для режиссера вопрос сомнений не вызывает: уехавшая Угиен сделала сомнительный выбор. В финале мы видим видеопост из ее аккаунта, где девушка селфится и чатится с подругами в стране своей мечты – далеком и богатом Кувейте.

Бальмес закольцовывает арку брата и сестры в ключевом эпизоде «Спой мне песню»: в тихом мире ветра и горных кряжей подросший Пеянгки и Чоки поднимаются в гору, затем медленно пядь за пядью на четвереньках сосредоточенно прочесывают ближайший склон, чтобы найти в пожухлой осенней траве лечебные грибы, за которые выручат у торговца очень приличные деньги. (По крайней мере, Пеянгки потребовалось несколько дней, чтобы просадить свою долю в городе на мирскую одежду, кафе и игровые салоны, а заодно напугать самоволкой друзей и монастырского наставника.) В этом крошечном эпизоде брат и сестра не разговаривают. Да и зачем? Это мир, который всегда рядом, даже если дома будут телевизор, Криштиану Роналду и айфон. ◆

Кристина Матвиенко

НИКТО НЕ ХОТЕЛ УМИРАТЬ

idfa

ФЛАЭРТИАНА

«Король круиза»
King of the Cruise
Автор сценария, режиссер
Софи Дрос
Оператор Боас ван Миллиген Билке
Композитор Томас Горальски
Halal
Нидерланды
2019

Фильм Софи Дрос (Нидерланды) «Король круиза» посвящен морскому путешествию шотландского барона на гигантском лайнере класса «лакшери». Раза четыре за 74 минуты звучит песня Томаса Горальски и Аллегры Зюмстег Feels like Paradise, своим умиротворяющим пляжным тоном входя в невидимое столкновение со снятой режиссером жизнью. Под песню моют машкой голубой пол, под нее же снятый сверху лайнер, похожий на плоскую рыбу, рассекает океанскую гладь. Под нее же ползут финальные титры, где режиссер благодарит своего главного героя Рональда Буша Райзингера, барона Иннеринского, и посвящает фильм памяти Питера Дроса, своего однофамильца и, видимо, близкого человека. Забегая вперед, можно сказать, что и песня, и безупречно курортный вид корабля, под завязку заполненного пожилыми богатыми людьми, не мешают, а, напротив, помогают режиссеру сказать нечто главное о смерти. Словом, это практически обстоятельства бунинского «Господина из Сан-Франциско», в котором распорядок внешне благополучной жизни парохода не способны поколебать ни гроб, стоящий в трюме, ни любой обман. Фильм Софи Дрос, в отличие от новеллы Бунина, умиротворяюще мягок и лишен желчи, но при этом точно диагностирует одиночество и пустоту потраченного

времени – два чувства, которые неизбежно сопутствуют такому типу отдыха (или жизни).

Герой – семидесятитрехлетний толстяк, объехавший весь мир и проводящий время в кратких знакомствах с разными людьми, от соседей по ланчу до медсестер и официантов. Всех, кого ни встретит,

«Король круиза», режиссер Софи Дрос

добродушный Ронни спрашивает с неизменным любопытством, откуда они. Ведь и в Гондурасе, и в Африке он бывал, а значит, может с готовностью подтвердить: у вас красивый город, страна и люди. Ронни снят в разных режимах: в качестве интервьюируемого у себя в номере, с неизменными бокалами и бутылкой просекко, и в качестве курсирующего по многоэтажному кораблю туриста, который вынужден все время есть, пить, загорать, фотографироваться, ходить на дискотеки и разговаривать с людьми. Иногда Софи Дрос использует спецэффект: снимая беседующего с пассажирами Ронни, она не дает услышать, что говорят, потому что слова заглушают другие звуки – ветер, шумящие люди, крики чаек, пароходная техника. О чем говорят люди, мы узнаем из титров. Как правило, это незначительные беседы о родных местах, но почти каждый раз Ронни настойчиво повторяет, что он – барон.

Дело в том, как становится ясно по ходу фильма, что к старости люди становятся все менее видимыми для окружающих. Ронни сетует: ведь даже то, что он, толстый большой человек, ходит в килте, иногда надевает пурпурную мантию, иногда корону в честь празднования Fat day, не делает его видимым. Экзотический статус барона дает шанс на внимание: и действительно, все переспрашивают с недоверием, а две экс-русские вообще с большим интересом и хохотом выпытывают, какого размера кровать в его замке. И все же помимо разговоров на психику действует именно это фирменное разъятие киноповествования на шумы и жестикулирующих под их аккомпанемент людей – как будто бы пароход живет своей жизнью и ему не до пассажиров, которые рано или поздно, но все умрут.

Про смерть невозможно не думать, ведь в этот круиз отправились старые и пожилые. Когда хорошо постриженные блондинки и загорелые старички в рубашках поло танцуют на пароходной дискотеке, камера показывает и застывших на верхней галерее нескольких юнцов, то ли чьих-то внуков, то ли обслуживающий персонал, мы видим их обескураженные и недружелюбные лица. И действительно, дискотека – дело молодых. Гомогенный состав пассажиров обнажает дисциплинарный и принудительно веселый характер жизни на лайнере: всюду еда, бойкий парень из Гондураса слишком громко предлагает свежий утренний кофе, русская с ярким мейкапом слишком эксцентрично одета, в маленькой комнатке все играют в автоматы, грек-капитан торжественно читает утренние поздравления с днем рождения, а Ронни звонит своей молодой жене, которая равнодушно слушает, что он сейчас проплывает Майами. Глаз и слух отдыхают, когда начинается дождь: все пустеет, стулья прижаты к столикам и лишь одна парочка сидит на лежаках, накрывшись полотенцем. В этом есть что-то нормальное. Как и в том, что однажды Ронни засыпает в пустой рекреации. А еще однажды ему становится плохо.

Ронни – тот человек, которому нечего терять и незачем хвастаться. Он откровенен: рассказывает про то, что родная мать бросила его и он ей этого никогда не простит; что первая жена оставила его по неизвестной ему причине, но он так и любит ее всю жизнь; что вторая наверняка вышла замуж за его деньги. Еда – страсть: отойдя от приступа, Ронни заказывает в номер салат, пасту болоньезе, крем-брюле, шоколадный торт и несколько диетических кол. Чтобы впустить в номер официанта, ему приходится раскачать свое тело, как ваньку-встаньку, и только тогда сесть на кровати. Открытый и честный нрав, как кажется, отличает героя от всех остальных пассажиров лайнера, поглощенных эйфорией потребления и релакса. Он так и говорит в камеру: «Когда я буду умирать, хочу, чтобы собрались дети, которым я скажу: “Вот Ронни, про него можно сказать: это был человек-энтертейнмент”. Да, я такой и есть». Впрочем, сила документалистики такова, что каждый мог бы оказаться на месте Ронни, которого полюбил и сделал славным, добрым человеком, не похожим на господина из Сан-Франциско взгляд Софи Дрос. ◆

Александра Шаповал

Я/МЫ КОСМОС

послание к человеку

«Фантастика»
The Fantastic
Автор сценария, режиссер, оператор Майя Блофилд
Композитор Туомо Пуранен
Häivekuva
Финляндия
2020

«Невидимое» – будь то сложная временная структура, коллективный опыт, аффект – имеет трудноуловимую, неочевидную природу. К «невидимому» надо прокрасться через материальную поверхность снимка, через само изображение.
Елена Петровская. Образ и визуальное

Исследователей оптических искусств всегда интересовало нечто неуловимое, скрытое, существующее за иконической поверхностью. Вальтер Беньямин писал об ауре произведения и оптически бессознательном. Ролан Барт – об уколе пунктума и третьем смысле. Сьюзен Сонтаг видела «снимок отсутствия». Пол Шредер назвал выход за вещное трансцендентальным стилем. Жан-Люк Нанси погружался в платоновский мир идей, поднимая «грунт» (ground, фон) образа. Современный исследователь герменевтики Илья Инишев переоткрыл imago – глубинное ядро образа, кроющееся за tabula и pictura. Израильский философ Йоэль Регев, продолжая размышления Жиля Делёза о неизвестном пока третьем типе кино (после «образа-движения» и «образа-времени»), ввел понятие «образ-совпадение»: слияния сути транслируемого и его выражения.

Очевидно, меняется сам акт перцепции образа. Эпохи переворачивают практики смотрения. Изобретение телескопа (1607) дало продолжение телу индивида, подарив ощущение власти над реальностью, последующие оптические устройства вновь заставили почувствовать ее иллюзорность. В викторианской Англии оптические игрушки, самим своим существованием поднимающие вопрос об истинности реальности, называли философскими (philosophical toys). Технология строения камеры воплотила древнее мистическое представление о зеркале как проводнике «по ту сторону», поместив линзу на пересечении «внешнего» и «внутреннего», «объективного» и «субъективного» миров. Медиаархеолог Стефан Андриопулос напрямую связал появление телевизионных и радиоустройств со спиритическими экспериментами прошлого, призванными визуализировать невидимые, тонкие силы, действующие в повседневности[1]. Видеокассеты, DVD, флешки переносили информацию, пока потоком трансляции окончательно и бесповоротно не завладела всемирная паутина.

Сегодня фотография и кинематограф все больше уходят в диджитал, предоставляющий художнику бесконечность программ для персональной постобработки данных. За разгерметизацию «призрачного измерения» бытия отвечают специальные эффекты – пленочная и VHS-фактура, глитчи и дисторсии, шорохи и шумы, неон и стробоскоп, – между ретрофутуристской ностальгией и смутными предчувствиями будущего раскрывающие дух убегающего настоящего, балансирующего между мистикой и интернетом как двумя нематериальными, бестелесными субстанциями.

В КНДР об интернете читали в книгах, так же как мы о призраках. Потенциальная территория невидимого, идеальная антиутопия, скрытая на перепутье иллюзии и реальности, сна и яви, – объект документального визионерского эссе «Фантастика» (The Fantastic; 2020), снятого авангардной медиахудожницей и режиссером из Хельсинки Майей Блофилд; его российская премьера состоялась на фестивале «Послание к человеку» в ноябре 2020 года.

Объекты в зеркале…

В «Фантастике», сумевшей за получасовой хронометраж в чашечке цветка уместить вечность, Майя Блофилд рифмует незнакомую страноведческую реальность с призрачной ирреальностью кинематографа и видеокультуры. Восемь беженцев из Северной Кореи, чьи лица весь фильм остаются за кадром, делятся воспоминаниями о первой встрече с западными видеокассетами, хлынувшими в 90-е на переработку в бедные страны. Большинство воровали пленки, чтобы топить дома. Но был крошечный процент «избранных», которые фильмы смотрели, переписывали и продавали, породив нелегальный бизнес по контрабанде зарубежного видео. Режиссера интересует не технический процесс, хотя его подробности любопытны и озвучены, а само восприятие увиденного: впечатления и эмоции, способность отличить выдуманное сценаристом

1. *Andriopoulos Stephan*. Ghostly Apparitions: German Idealism, the Gothic Novel, and Optical Media. – Zone Books, 2013.

от существующего в реальности, мировоззренческие изменения после получения определенного, инициирующего, опыта, связанного с расширением сознания и восприятия, то есть, по сути, не отстоящего от духовной практики. Так проявляется мотив просветленности, открываемой малым сообществам, вдруг прикасающимся к некоему тайному знанию.

Экспериментальная оболочка, к которой прибегает Блофилд для разговора о тонких субстанциях, сама по себе материализуется в содержание. Транслируя эфемерные сигналы цайтгайста в сконцентрированных и сжатых стратегиях современного медиаискусства (Майя Блофилд – участница многих выставок, обладательница Государственной премии в области медиаискусств в 2014 и 2017 годах; номинантка на премию в области современного искусства Ars Fennica), режиссер посредством наложения на документальные съемки каскада сюрреалистических визуальных эффектов экспонирует ониричекую изнанку реальности, гипнагогическое пространство на грани сна и яви, высвечивая многослойность и неодномерность физического, вещного мира. Прибегая к планомерной дереализации *зримого*, она создает сенсуалистский, космический портрет *незримого* – образа-сути Северной Кореи, уловимого не рационально, но иррационально, чувственно и даже сверхчувственно, покоящегося на смутных ощущениях, лежащих по другую сторону области, где все стало мыслью. Это соприкасает «Фантастику» с вынесенным в название жанром, позволяющим побег из материального в сферу духа; допускающим в форме игры, не претендующей на достоверность, делиться любыми предчувствиями о будущем; становясь тем самым способом человеческого познания[2], синонимичным философии.

Мотив проявления бытия через углубленное созерцание сближает образ блофилдовского Пхеньяна с двумя другими сокрытыми территориями: Neverland, волшебным островом Питера Пэна, и парящим небесным замком Лапута. Возможность трансгрессии на территорию магического, фантастического открывается не обманчивому *зрению* разума, но чистому *взгляду* ребенка, проникающему за пределы физических поверхностей, распространяющемуся вширь и вглубь, сливающему в себе пять чувств в мистическое шестое. Алхимическое воздействие эффектов и поставленное на REC статичное мироздание, в своей природной и урбанистической постапокалиптике отчуждающее от себя человека, просыпается и насыщается внутренним движением, трансформируется и перерождается, как отпустившее себя изображение на зажеванных видеокассетах. Кадры мирной заснеженной пустоши вдруг тронет легкая рябь помех, деликатно маня шагнуть за окошко стереоскопа во внутреннее путешествие, обойдя все законы физики и телесные рамки. Городские объекты расплавятся и потекут абстрактными визуалами, превращая улицу в живой холст. Холодные интерьеры окислятся неоновыми, психоделическими сияниями, приветливо открывая двери восприятия.

Один из центральных ключей фильма – обязательная деталь фантастического нарратива: некий диаметральный поворот, сигнал перехода в иномир. Достаточно давшие *всмотреться* в себя панельки городских

2. См.: *Eric S. Rabkin*. The Fantastic in Literature. – Princeton University Press, 1976.

«Фантастика», режиссер Майя Блофилд

построек внезапно, как по мановению отпирающих чар, дружно замерцают звездочками и искорками, являя приборную панель космического корабля, а стоящее вдалеке пирамидальное строение приготовится, отделится и взмоет в небеса. Это гигантское неофутуристическое здание, «единственный осколок научной фантастики в современном мире»[3] – печально известная гостиница Рюгён, одно из самых больших в мире пустующих зданий. Тридцатилетние трудности постройки, величие образа – и внутренняя немота площадей. Воткнувшийся носом в землю, заглохший Истребитель Империи, так и не введенный в эксплуатацию. Майя Блофилд, услышав его первоначальный ритм, дает шанс гордому фасаду наполниться сущностным содержанием – и ринуться к звездам. Как и любому подавленному духу, обрести шанс на вселенский полет. Пусть даже инопланетная высадка произойдет в кофешопе, уют которого, обретенный в Корее Южной, где Блофилд и принимает все интервью, не променяет на тесноту незнакомой капсулы рассказчик.

Настало время вернуться к людям.

…Ближе, чем кажутся

Нам ничего неизвестно о наших чувствах, пока медиа не предоставят их модели и метафоры.

Фридрих Киттлер. «Оптические медиа»

Не только изображение в «Фантастике» выводит за рамки материального. Закадровый текст (в сочетании с саунд-эффектами) становится неотъемлемым продолжением визуального ряда, входит с ним в гармоническое смысловое соединение. Свидетельства бывших жителей КНДР о встрече с неизвестным для них укладом прокачанному

3. Так назвал его итальянский архитектор Стефано Боэри.

психоанализом европейцу могут показаться чересчур фактологичными и поверхностными, без погружения в глубокую аналитическую рефлексию собственных переживаний. Но простота выражения мысли может скрывать куда больше точности, чем сложносочиненная вербальная абстракция, как и в молчании – таиться больше золота. Спавшее в терпеливом и смиренном ожидании сознание уже в паре слов, поведанных анонимно, получает возможность стать видимым, выявить себя, а значит, продолжить пробуждение и осознание.

Интервьюируемые четко помнят свои ощущения от первых кассетных опытов: хоть и скромно, но уверенно и внимательно отмечают моменты, вызвавшие наибольшее когнитивное искажение, по сути, открывающее дорогу к дальнейшим сдвигам. Не понимая, персонаж Рокки – хороший или плохой, но все равно ему сопереживая, они чувствуют амбивалентность человеческой натуры. Удивляясь, как просто французский мужчина обнимает женщину как равную себе, пока они вместе готовят и смеются, приближаются к проявлениям любовных эмоций, которые и многие из нас по-прежнему запрещают себе проявлять. Не стесняются признаться, что эротические сцены вызывают стыд. Донжуанская сторона Джеймса Бонда может быть не близка, но откликается героическое начало, следование моральным принципам, честность. «Моя жена – гангстер» заставляет почувствовать гордость быть женщиной, а шире ведет к осознанию личностной силы и свободы вне зависимости от гендера и тела. «Матрица» поражает не моделью контроля над мыслями людей, которая привычна, но необычными объектами и средой. В «2012» трогает не конец света (нарратив для КНДР незнакомый), но возможные ощущения перед тем, как навсегда попрощаться со своими близкими, то есть принять смерть, чужую и собственную.

Узнавание, различение и называние своих чувств и эмоций, состояний и страхов благодаря поступающей информации, предоставляющей пример – процесс «делания-видимым» собственного «я» (каковым профессор Киттлер определил всю историю человечества от наскальных рисунков до наших дней), – созвучно общечеловеческому самопознанию, в наше время вступающему в расцвет. Гибкая способность примерить чужое платье, побывать in one's shoes – в чужих ботинках, – оказаться на месте другого, вне собственного эго – подлинное сопереживание и эмпатия, позволяющие через понимание этого Другого лучше понять и узнать себя, перейдя к самому важному – принятию. Чтобы приблизиться к космосу, стоит приблизиться к себе.

В сознании европейца северокорейская государственность совершенно немыслима и абсурдна, но мы не бывали в «чужих ботинках». Тем временем в основании ее лежит древняя дальневосточная традиция, связанная с конфуцианской этикой: строгая иерархия, построенная на уважении старших и личности лидера; погруженность человека в себя и личные цели, возможные к реализации в рамках коллектива.

Идеи чучхе, возведенные в национальную идеологию, восходят к опоре на торжество человеческого сознания. «Чу» означает «хозяин», «чхе» – «тело, сущность, субстанция, природа». Если задуматься, то это ведет даже слишком глубоко. Со стороны их темпоральный уклад нам может казаться архаикой, анахронизмом. Но на Востоке пришедшее прошлое – это и есть настоящее, поскольку все в мире циклично. Все, что нам видится, – микрокосм, и темпы его самораскрытия созвучны вселенским трансформациям, даже если идут в иной скорости.

«Фантастика» позволяет почувствовать неумолимое движение всеобщей переходности, поставить вопрос о проницаемости границы – между повседневным и фантастическим, реальным и ирреальным, земным и космическим, физикой и метафизикой, материей и духом, старым и новым сознанием, старым и новым Гамлетом. Насыщая закрытую на первый взгляд реальность свободным внутренним превращением материи в трансцендентное, Майя Блофилд говорит о мультивариативности виртуальных миров, заново концептуализирующих внутри себя смыслы понятий «свобода» и «свободный выбор». Предоставляет зрителю не предубеждение о тоталитарном кошмаре, призванное ужаснуть обладателей гражданских прав, а сокрытый, как греческая алетейя, подводный, прячущийся поток, призывающий взглянуть на феномен, дав ему право быть тем, чем является, – это маленькое кино «третьего смысла» побуждает каждое в той или иной степени дремлющее сознание пробуждаться и смотреть на все шире, с поддерживающим свободу сомнением, которое и лежит в основании фантастического жанра. «Фантастическое существует, пока сохраняется эта неуверенность». Слова исследователя Цветана Тодорова, приведенные в финальных титрах, завершают паззл.

Postscriptum

Сьюзен Сонтаг в эссе «Эстетика безмолвия» поставила вопрос о соотношении искусства и сознания. Искусство, центричный проект духовности XX века, было сознанию равным, выражало его – но постепенно, в силу материальности своей природы, превратилось в ловушку для сознания, столкнув художника с невыразимостью Бога. Оно подошло к самоуничтожению, разрушению образа – так называемому безмолвию. В «безмолвном» искусстве грезился выход во внеисторичность, в неотчужденный «тотальный» божественный опыт. Один из атрибутов безмолвия, по мысли Сонтаг, – «вглядывание», вырабатывающее внимание. Но в современной себе эпохе исследовательница не видела безмолвие как свойство самого произведения. Скорее, видела как показательное действие художника, его своеобразный жест. Возможно, именно это качественное свойство содержат «Фантастика» Майи Блофилд и подобное современное искусство. ◆

Андрей Карташов

ДЕВОЧКА И СТРАХ

idfa

«Люблю, скучаю, надеюсь увидеть тебя до своей смерти»
I Love You I Miss You I Hope I See You Before I Die
Режиссер Эва Марие Рёдбро
Операторы Эва Марие Рёдбро, Троэльс Расмус Йенсен
Монтаж: Марк Букдаль
Julie Friis Walenciak для Paloma Productions
Дания
2019

Фильм «Люблю, скучаю, надеюсь увидеть тебя до своей смерти» начинается с детской игры: дошкольница Джейд (как мы вскоре узнаем, дочь главной героини Бетти) прячется в кладовке от привидений. Джейд уверяет, что привидения повсюду и для взрослых они тоже опасны, хотя зримых следов их присутствия не видят ни она сама, ни камера Эвы Марие Рёдбро (и ее оператора Труэльса Расмуса Йенсена). Тревога как будто разлита в воздухе, но откуда она берется? «Мама, я боюсь», – говорит Джейд в другой сцене, но когда Бетти спрашивает, чего именно, то дочь отвечает: «Не знаю».

Не все сцены с девочкой настолько тревожные (еще мы узнаем, например, что ей нравятся только «котики! котики! котики!»), но они, пожалуй, лучшие в полнометражном дебюте Рёдбро. Датская постановщица сделала имя фотографиями и документальными короткометражками о жителях американской глубинки и в «Люблю, скучаю…» продолжает эту линию. Картина посвящена трем поколениям одной семьи, живущей в небогатом пригороде Колорадо-Спрингс. Большой дом вмещает в себя, кажется, не меньше десятка жителей (не все они родственники), но фильм сосредоточен на Бетти, двух ее дочерях (одна из них новорожденная) и матери Вильме. Остальные существуют где-то на

«Люблю, скучаю, надеюсь увидеть тебя до своей смерти», режиссер Эва Марие Рёдбро

периферии действия, включая мужа Бетти, – впрочем, из их совместных сцен складывается ощущение, что на периферии он находится и в самой ее жизни. Мартину грозит тюрьма, суд обязал его лечиться от наркозависимости, вечера он проводит за покером, оправдываясь тем, что игра приносит деньги. Действительно ли это так, в фильме не говорится: Рёдбро ничего не сообщает об источниках дохода семьи, ясно только, что доходы небольшие.

Внешние обстоятельства жизни семьи по большому счету вообще удалены из фильма. Это позволяет вглядеться в быт и трудные взаимоотношения его героев – маргиналов из провинции, нелюбимых детей современной Америки. В отличие от большинства режиссеров, работающих в этом жанре документалистики, Рёдбро не подбирала героев под заранее придуманную тему: с этими людьми она была знакома уже десяток лет и только потом решила снять про них кино. Это сообщает фильму ощущение интимности – камера свободно заходит в комнаты, заглядывает в телефон Бетти, девочка разговаривает с невидимым оператором во время игры. Сырое цифровое изображение еще больше сокращает дистанцию – такими съемками каждый сейчас ведет летопись собственной жизни, так что мы находимся как бы в положении героев, как будто видео записывает кто-то из жителей дома.

Такой подход позволяет заглянуть в те уголки жизни героев, которые обычно остаются недоступны для стороннего наблюдателя. Этим «Люблю, скучаю…» может напомнить о картине Педру Кошты «В комнате Ванды» – раннем образце цифровой документалистики, тоже снятом за несколько лет в тесном сотрудничестве с действующими лицами. Но такое сравнение, конечно, льстит фильму Рёдбро, который отличается гораздо меньшей строгостью. Ритмичный, но импрессионистский по сути монтаж Марка Букдаля сообщает некое неясное

ощущение жизни на краю общества, но не рассказывает историю и не вписывает жизни героев в более широкий контекст – вплоть до того, что камера вообще редко покидает дом Бетти или ее машину. Кажется, будто за десять лет знакомства режиссер выяснила только то, что Бетти и ее мать – сильные женщины, а на Мартина нельзя положиться: близость к материалу мешает увидеть подоплеку событий и фильм оказывается произведением в жанре «живут такие люди» – произведением честным, но слишком часто остающимся на поверхности.

Один раз в кадре появляется Дональд Трамп – в коротком фрагменте из телевизионных новостей в середине фильма. Этого достаточно, чтобы понять: мы смотрим кино о тех, к кому обращался бывший президент, о людях, оставшихся на обочине прогресса. Впрочем, в Бетти и ее семействе не видно чувства ресентимента, приведшего Трампа к победе на выборах, да и вообще о политике они не говорят. Герои «Люблю, скучаю, надеюсь увидеть тебя до своей смерти» не интересуются реальностью и бегут от нее – Джейд при помощи игрушечных пони, взрослые при помощи наркотиков. Но реальность преследует их, как привидение в детской игре, не оставляя выхода в другое измерение ни героям фильма, ни его зрителям. ◆

Зара Абдуллаева

ОТГОЛОСКИ

«Ноктюрн»
Notturno
Автор сценария, режиссер, оператор Джанфранко Рози
21 Unofilm, arte France Cinéma, Cinecittà Luce, Direzione Generale per il Cinema, Doha Film Institute, Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe, Les Films d'Ici, Medienboard Berlin-Brandenburg, Mizzi Stock Entertainment, No Nation Films, Rai Cinema, Stemal Entertainment
Италия – Франция – Германия 2020

«Ноктюрн» (Notturno) успели показать на Венецианском фестивале-2019. Отсылка к музыкальному жанру приписана фильму, в котором музыки нет. Съемки (Джанфранко Рози обычно сам с камерой) преимущественно ночные. А звуки – отголоски автоматной очереди. Место действия покрыто мраком. Не указано. Однако известно, что снимал режиссер в Сирии, Ливане, Ираке. ДР долго работает. Для документалиста это привычно. «Ноктюрн» сделан за три года.

Тихий фильм про войну – оксюморон. Но именно таков выбор Рози, несмотря на впечатляющие эпизоды скорбящих матерей, потерявших сыновей; театральные репетиции в психбольнице; терапевтические (под руководством психолога) рисунки детей, спасенных из террористических лагерей.

Есть тут сквозной герой – подросток. Он – подмастерье рыбаков, чья добыча необходима для прокорма его семьи, сестер и братьев. Есть хроника военных действий, но она – на экране в психбольнице, сидельцы которой являются кинозрителями. Есть и парочка, мирно раскуривающая кальян на балконе под эхо закадровых взрывов. Есть и боевики – только в наивном, вытащенном из ранящей памяти изображении: на рисунках сирот, дрожащих, что ночью придут и маму убьют.

Метки войны обобщены в «Ноктюрне» ближневосточным регионом и – ритмом. Физическим миром необъятных размеров и метафизикой пейзажного жанра, нарушаемого обрядом осиротевших матерей и подготовкой спектакля о родине, в которой участвуют сумасшедшие или те, кто на такую роль был умышленно назначен.

«Ноктюрн», режиссер Джанфранко Рози

Непоказанные военные действия, которые так и сяк, на разные лады озвучены, проговорены в «Ноктюрне» (голосовое сообщение дочери с просьбой матери выкупить ее у террористов), сродни приему Рози в фильме «Священная римская кольцевая» (Sacro Gra; 2013; главный приз Венецианского фестиваля), в которой Рима нет. Трасса вокруг вечного города кишит бедными, богатыми, больными, здоровыми, бомжами, проститутками, аристократами и обычными горожанами, затаившимися за окнами многоквартирных домов. Кольцевая дорога – метафора круговорота жизни близ древнего, забальзамированного города. И метафора смертной жизни, ну или к смерти приближающейся. В такое понимание целятся нанизанные в это кольцо эпизоды.

«Ноктюрн» прошит сухим треском выстрелов на «священной» войне, след и звуки которой становятся прицельной интригой для внимания Рози.

Смысловой предтечей «Ноктюрна» можно назвать и давний фильм Рози «Наемный убийца: комната 164» (El Sicario, Room 164; 2010). Тогда режиссер снимал в тюрьме на границе США и Мексики приговоренного к смерти, у которого на голове был черный мешок, скрывающий лицо. «Безликость» пыточника, похитителя, убийцы выражала (прозрачно и без педали) вездесущность насилия, которое так легко поймать в зрачок камеры. Но эта легкость, что Рози осознает, нарушает, а точнее, обезвреживает, притупляя чувствительность восприятия, едва ли не самое главное в распространенном бытовании войн и распрей. «Ноктюрн». Обобщенный (отчасти безличный) образ

незатихающих военных действий, представленных дистанционно, отраженно. И – в стремлении, не слишком удачливом, проработать, как говорится, травму: поставить так и не показанный в фильме спектакль, для которого заключенные психбольницы под руководством доктора в грязном халате учат тексты о колонизации, нежелании бежать в Америку, о вторжении в их отечество и т.д.

Поэтому «Ноктюрн» – фильм-сопротивление, а не политический (если воспользоваться различением Годара). Подобно атипичной художественности фильма «Огонь в море» (Fuocoammare; 2016), где война за жизнь уцелевших в морской пучине беженцев на острове Лампедуза, куда они тысячами прибывают ежедневно, сочеталась, бесконфликтно и параллельно, с мирной жизнью местных жителей, особенно мальчишек, неустанно проводящих время за игрой в войну. В истреблении птичек рогатками.

Дети. Они, по Рози, и в прежнем фильме, получившем на Берлинале главный приз, и в «Ноктюрне» – главные заложники будущих и привычных бедствий. Едва ли не ритуальных. Как и ненасытная повседневность: будь то врачебный осмотр или времяпрепровождение (в том числе эксцентричное, с концертными рэп-номерами) в лагере для перемещенных лиц на Лампедузе, приготовление островитянкой обеда, тренировка вестибулярного аппарата мальчика – будущего моряка. Такая же повседневность и в «Ноктюрне». Она представлена в молитвах матерей, снятых как черные тени, осветленные тонкими полосками света, проникающими сквозь прострелы руин; в плаче ребенка за кадром, в покинутом, перевернутом вверх дном жилище и в безмятежной прогулке по живому ночному городу. Матери убитых солдат мечтают пожертвовать жизнью ради детей. Но такая предрасположенность, теперь фантомная, обессмыслена, хотя и накаляется не фантомной душевной болью.

В фильме «Огонь в море» бабушка-лампедузка рассказывает внуку, что во время войны (второй мировой) рыбачить приходилось только ночью. Как-то корабль разбился о скалы, и море запылало. В «Ноктюрне» огонь пламенеет за кадром. А на экране солдаты тренируются на плацу, чтобы палить вдалеке, на что Рози настраивает слух в отголосках военных орудий. Но также этот слух внимает тишине вокруг солдата на караульной службе. И безмолвию безумцев, которые топчутся в коридоре психбольницы. И – спокойствию на размокшей до прожорливой жижи дороге, в которой даже захочешь – останков не найдешь. Или осторожному ночному дозору на реке, едва освещенной фонарем.

«Ноктюрн» – эссе о таких вот всполохах жизни с притаившейся угрозой, с обнаженным горем. О перевернутой с ног на голову норме положения, вполне устойчивого пребывания *между* проблеском света и темнотой. ◆

Джанфранко Рози

ПЕРЕМЕЩЕННЫЕ ЛИЦА

Беседу ведет Антон Долин

Антон Долин. Как вас занесло именно туда – Сирия, Курдистан, Ирак?..

Джанфранко Рози. В моем предыдущем фильме «Огонь в море» я рассказывал истории беженцев, нелегально прибывающих в Италию из неблагополучных регионов. Заинтересовавшись ими, я отправился туда, откуда они бежали. Тогда как раз было объявлено о победе над ИГИЛ[1], их пленники были освобождены. Ситуация чуть успокоилась, открылось окно сравнительного равновесия, и я решил, что можно воспользоваться этой возможностью и снять фильм.

Антон Долин. В какой момент работы над материалом вы решили, что на экране не будет указаний, титров и сносок на конкретные страны, где в данный момент разворачивается действие?

Джанфранко Рози. С первого дня съемок я не расставался с картой, она есть у меня до сих пор. На ней я чертил собственный маршрут. Границы – центральный сюжет «Ноктюрна». Разумеется, границы – это фейк, чистая условность. Их нарисовали два парня, куривших сигары, запивавших их водкой или виски, мало думавших о последствиях. Потом же от их решений зависели сотни тысяч жизней… «Ноктюрн» – наблюдение за людьми, ставшими заложниками границ, существуя рядом с которыми они переживают чередование повседневной жизни с насилием, со смертью, с адом.

В самом фильме я решил избавиться от карты. В каждом персонаже проступает что-то универсальное. Если хотите, архетип. Если я сопровожу сцену подписью «Багдад» или «Сирия», вы будете смотреть другими глазами. Конечно, непросто было объяснить даже самому себе, как связаны история мальчика, которая происходит вот здесь (показывает на карте. – *А.Д.*), и история

1. Здесь и далее: организация, запрещенная в России.

охотника с болот, которая случилось вот тут (снова показывает на карте. – *А.Д.*), в сотнях километров друг от друга. Рассказывая о людях, которых мне повезло встретить, я преследовал одну цель – соединить их, избавиться от колоссальной дистанции между ними. Все они чувствуют себя в каком-то смысле перемещенными лицами. Возможно, зритель будет ощущать что-то похожее, если не будет знать, что, например, лечебница для душевнобольных находится именно в Багдаде, а не где-то еще. В «Ноктюрне» я хотел трансформировать реальность, а не отразить ее. Превратить географическую карту в ментальную.

Антон Долин. Ждешь от фильма на такую тему шокирующих сцен крайней жестокости. Но их здесь нет.

Джанфранко Рози. Начиная работу, я буквально тонул в информации: репортажи, заголовки, хроника… Единственные сюжеты – война, смерть, отрезанные головы. Чувствительность начинает стираться. «Сегодня сообщили о казни десяти тысяч человек» – а ты ничего не ощущаешь. Эти истории потеряли власть над нами. Мне необходимо было начать с того момента, где они закончились. Снять кино не о смерти, а о жизни во время непрекращающейся войны. Я нашел в своих героях человеческое достоинство, сопротивление, принятие, силу. Столкновение с непредставимым как с повседневным оставляет на тебе шрам, от которого не избавиться. Теперь я и сам не могу относиться к локдауну так, как многие мои соотечественники: «Меня заперли дома с моим телевизором, едой, аперитивом и семьей, ох-ох-ох, как же я выживу?» А представьте себе жизнь вообще без дома, потому что ваша деревня уничтожена. Посмотрите, сколько достоинства в лице Али, еще тинейджера, когда он гордо приносит домой три птицы – весь скудный улов после дня на охоте, – чтобы накормить семью. Сейчас мы чуть ли не впервые ощутили, что такое жизнь без уверенности в будущем; но люди в тех краях живут подобным образом больше ста лет. Так что нам самое время посмотреть на них и чему-то научиться.

Антон Долин. Какой была их реакция на вашу работу? Ведь ваш метод радикально отличается от того, как снимают свои репортажи журналисты.

Джанфранко Рози. Мне приходилось постоянно твердить им: забудьте обо мне, не думайте о камере, я вынужден жить здесь, но постарайтесь не обращать на это внимания. Они спрашивали: «Сколько? День, два?» Я отвечал: «Может быть, месяц». Очень помогло знакомство с тогдашним президентом Курдистана Барзани, которому я показал часть отснятого материала. Он начал плакать. Именно он сделал так, что я получил пропуск во многие места, куда сам ни за что бы не попал. Карт-бланш, проводник, автомобиль… Я жил рядом с солдатами, снимал на самой границе, материал постепенно набирался. Все, о чем я просил людей, – не смотрите в мою сторону, когда я снимаю.

Антон Долин. Но ведь «объективность» взгляда камеры не более чем иллюзия.

Джанфранко Рози

Джанфранко Рози. Конечно, никакой объективности в кино не существует, не может существовать. Ты выбираешь каждый кадр осознанно. Даже на интервью. Поставь в кадр комнатное растение, и смысл кадра изменится. Главное – избегать пропаганды, идеологической программы. А еще для меня чрезвычайно важно не вставлять что-то в кадр или сюжет, а избавляться от ненужного. Терять, не обретать. Из сотен сцен я выберу одну, но ее значение и ценность для меня будут огромными. Фильм длится чуть больше полутора часов, материал был больше девяноста часов. Значит ли это, что не вошедшие съемки выброшены на ветер? Нет, они аккумулируются в тех сценах, которые вошли в окончательный монтаж.

Антон Долин. Вы работали в одиночестве?

Джанфранко Рози. В большинстве сцен я был один. Или вдвоем с ассистентом – он же переводчик и водитель. А я сам снимаю и записываю звук.

Антон Долин. Насколько это было опасно?

Джанфранко Рози. Дважды меня чуть не похитили как заложника. Вообще, если остаешься больше пары дней в одном месте, то становишься потенциальной мишенью. А я неоднократно оставался больше месяца. Но у меня были доброжелатели, они помогли избежать самых опасных сценариев: говорили, что пора лечь на дно, замолчать, затаиться и переждать. В болотах нас чудом не поймали патрули. Но пронесло. Если бы нас накрыли, не знаю, как бы я спасся: телефон там не ловил, некому было бы прийти на выручку.

Антон Долин. При всей экстремальности материала ваши статичные композиции впечатляют своей выстроенностью.

Джанфранко Рози. Главное правило – не шевелиться. Даже если вокруг падают бомбы. Быть мухой на стене. Меня пытались спасти, когда Багдад

«Огонь в море», режиссер Джанфранко Рози

«Ноктюрн», режиссер Джанфранко Рози

«Ноктюрн»

оказался под огнем, но я отказался уезжать. Нигде не безопасно. А я не упущу нужный мне кадр. И вообще нельзя бросать проект на полпути. Порой даже в разгар военных действий принципиально важно не двигаться и снимать до конца, чтобы не запороть кадр. Останься и жди. Дай событию случиться перед твоей камерой. Найди начало, середину и конец. Тогда и нажимай на «стоп». При этом ничто в моих фильмах, которые часто упрекают в чрезмерной выстроенности, не происходит по плану или сценарию! Просто иногда уходит очень много времени на ожидание и поиск нужных нескольких секунд.

Антон Долин. Смотря ваши фильмы, иногда действительно забываешь о присутствии камеры. Это трюк: смотришь картину об одиночестве, но на самом деле герой не один – рядом вы с камерой.

Джанфранко Рози. Это же кино! Вы смотрите и забываете обо мне. Такова моя цель. 99 процентов зрителей не помнят, что режиссер и его камера где-то рядом. Ведь мой взгляд становится взглядом публики. Поэтому кадры неподвижны. Возьмите тот, с которого начинается мой фильм. Это метафора, демонстрирующая мой метод. Неподвижная камера. Сумерки или рассвет. Солдаты группами бегают по кругу, оказываясь сперва в кадре, затем покидая его. Мы не знаем, кто они, откуда и куда двигаются, на чьей стороне воюют. Есть бег, есть движение, есть дистанция между ними, есть ритм, чередование тишины и звука. Контрасты – чередование тишины и взрыва событий – то, на чем я строю свой кинематограф. Под чьим флагом эти солдаты? Неизвестно и не важно. Эта картинка почти абстрактна.

Антон Долин. Иногда абстракция обретает плоть – как в душераздирающей сцене, которая кажется постановочной: мать с телефоном рыдает над голосовыми сообщениями дочери, попавшей в плен к радикальным исламистам.

Джанфранко Рози. Расскажу, как я это снял. Действие происходит в Ираке, в Синджаре. Одна из первых локаций для меня, и впервые у меня с собой была камера. Я приехал в лагерь беженцев, где содержались шесть тысяч женщин, освобожденных из плена ИГИЛ, где их бесконечно пытали и насиловали. Место сильное, события кошмарные… Поехал я туда без определенного плана, кого и что снимать. Нашел сиротский приют, в котором были дети жертв ИГИЛ, стал соображать, как вообще что-то об этом снимать. Никак не мог этого понять. Отвлекся на другой сюжет: древний город и археологические раскопки, на которые были сброшены бомбы. Кто-то ко мне там подошел и спросил: «Вы режиссер? Снимаете кино?» Разговорились. Мужчина рассказал, что его жена три года назад похищена исламистами и он не знает ничего о ее судьбе – лишь хранит голосовые сообщения, которые ей удалось оттуда отправить. Мы пошли в его дом, он дал мне послушать эту фонограмму. Крик о помощи: выкупи меня, спаси меня… Этот человек не хотел, чтобы я его снимал. Тогда я просто снял телефон и записал голос его жены. После этого он решил отдать телефон мне. Я забрал его и забыл на время об этой истории.

Прошли годы, мужчина заново женился. Но мне удалось отыскать мать заложницы, которая сама была в другом лагере ИГИЛ и чудом оттуда спаслась. Теперь она живет в Штутгарте. Я приехал к ней. Мы долго разговаривали, она рассказывала о пережитом. Было часа четыре дня, уже темнело, за окном шел снег, моя голова взрывалась от этой истории. Она рыдала, переводчик тоже. Я решил отказаться от съемки, но она сама настояла на ней и попросила, чтобы я снял, как она слушает сообщения своей дочери. К этому моменту совсем стемнело. Она была в своей спальне, молчала и слушала голос дочери, безмолвно плакала, а я снимал. Этот сюжет выстраивался на протяжении трех лет. В фильме он занимает несколько минут. Эпизод с телефоном стал последним, который я успел снять до наступления карантина в Италии.

Антон Долин. Как вообще вы выбираете героев?

Джанфранко Рози. Вам доводилось влюбляться? Видите женщину и понимаете, что хотите провести с ней остаток жизни. Что-то похожее испытываю и я, когда нахожу своих персонажей. Раз – и случилось. Объяснить это невозможно. С героями я устанавливаю особенную связь. И никогда не расстаюсь с ними, пока не расскажу их истории до конца.

Антон Долин. Откуда возникла тема со спектаклем в лечебнице для душевнобольных?

Джанфранко Рози. Пьесу написал один из докторов. Ему это кажется хорошей терапией. Вообще-то, он превосходный драматург. Этот спектакль и дал мне идею – как снять череду эпизодов в больнице, пациенты которой сразу привлекли мое внимание. Доктор в течение месяца провел меня как свидетеля и зрителя через весь процесс репетиций. А контраст между спектаклем и пропагандистскими телепередачами, которые использовались в представлении, превосходно показал контраст между реальностью и ее репрезентацией в медиа.

Антон Долин. Ваши фильмы противоположны телерепортажам, которые снимаются в том же регионе.

Джанфранко Рози. Разумеется, ведь СМИ предают нас: кричат о вселенской несправедливости и жестокости – и тут же сами об этом забывают. Там, где репортер проводит неделю, я провожу годы. Их ажитация мне безразлична. Потому что они ничем не интересуются всерьез. Телевидение может дать тебе информацию, но ничего не расскажет о жизни.

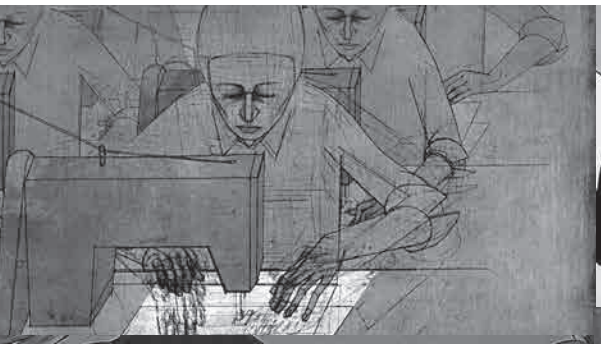
Антон Долин. Расскажите, как снимались сцены в тюрьме для боевиков ИГИЛ.

Джанфранко Рози. Директор тюрьмы предложил снимать камеру, в которой они содержатся, через окошечко. Но это бред, ничего так снять невозможно. Дальше я начал уговаривать директора разрешить мне снять, как они выходят из здания и заходят обратно. У меня даже была возможность их интервьюировать, но ни к чему интересному это не привело: каждый, как под копирку, говорил, что ни в чем не замешан и был арестован случайно. Я решил: таким материалом пусть

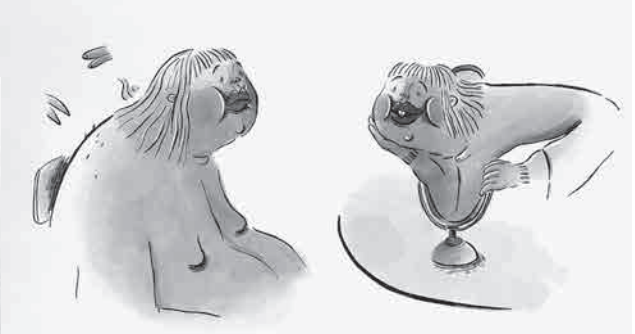
занимаются журналисты. Прошло два-три дня, я сдружился с главой местной полиции, и удалось уговорить его позволить мне снимать в камере. Меня заставили подписать кучу бумаг, что я делаю это под свою полную ответственность. Конечно, они боялись, что пленники меня захватят и используют для шантажа тюремного руководства. Но ничего такого не случилось. Пленники были очень довольны: «Покажи им в своей стране, как тут с нами обходятся – как с животными!» Правда, был неуютный момент: когда я зашел в камеру, отключился свет и я остался в полной тьме с пятьюдесятью узниками. Однако прошло несколько мгновений, электричество включилось, и мне удалось снять то, что я хотел.

Антон Долин. Почему в финале вы показываете этого мальчика – Али?

Джанфранко Рози. Весь фильм – на его плечах. Во многих смыслах. Эта сцена – диалог, хоть и молчаливый. Мы видим его лицо. Я редко показываю крупные планы, и тем значительнее каждый. Этот был особо важным. Али смотрит в будущее, о котором не знает ничего. Мы не знаем, что случится с ним завтра. И не знаем, что случится с нами. Хотя нам повезло больше, чем ему. ◆



PUNK
IS NOT
DED



Лариса Малюкова

НЕКТО АНИМАДОК

Даже эксперты путаются в дефинициях гибридного по природе жанра. Анимация на документальной основе? Документальное кино с использованием мультипликации? Анимационные интервью? Одушевление архивных материалов? Объединяет разнообразие расплывчатых терминов носитель информации – «документ». На его порой ветхой сущности возводятся разноэтажные здания и ветхие хибарки фильмов. Территория «промежутка», приграничная полоса осваивается и обживается, смывая границы между видами кино, поэзией и инфой, частным и общим, автором и зрителем.

В отличие от иных видов кинематографа, реальность в анимации рукотворна. Создавая мир с чистого листа, спички, фрагмента проволоки, кофейного порошка, художник волен обойтись без актеров, макета, целлулоида, камеры. Конструктор мерцающих форм и творец зыбких сущностей, созданных из теней и иголок, Алексей Алексеев первоосновой мультипликации считал «образ в движении». Авторская анимация вообще про соединение разноречивой материи и духа (одушевления). Как галоши Акакия Акакиевича – часть живого портрета Башмачкина: «Естественно, они пропускали воду, хлюпали. Да и как такой человек идет в этих галошах? Представьте себе набухшую от воды галошу. Когда наступают, она этак слегка проминается. Вот такие галоши стоят в раздевалке под прилавком». Сцена со сморщенными от старости галошами и рваным носком у Норштейна превращается в бурлеск, многое объясняющий нам про затрепанного, не от мира сего героя.

Разумеется, они должны были одушевить друг друга: суперусловная среда и ускользающая реальность. Голый факт закутывается, согревается фантазией художника, оставляя место для рефлексии. И хотя в поэме «Сказка

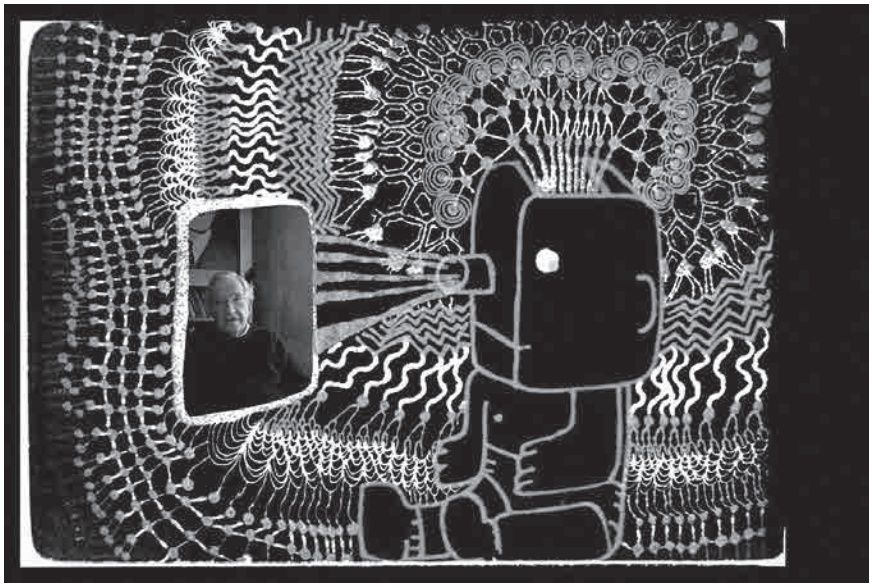
сказок» использованы документальные кадры огня, воды, снега – большей силой воздействия заряжены пожухлые уголки фронтовых писем и казенных извещений: «Ваш муж… верный воинской… похоронен… геройство и мужество…» И чернильной ручкой кое-как приписано: «Умер от ран». Норштейн полагает, что сверхнатуралистические кадры в сопряжении с условным характером рисованного мира «дают свои добавочные эффекты». Не знаю про «добавочную стоимость», но в сочетании с условным изображением (только что в снегу растворились уходящие на фронт солдаты в плащ-палатках) эти летящие похоронки – настоящий удар.

Начало

Прежде чем описать разнообразие форм анимадока, кратко напомним его историю. Один из пионеров анимации, создатель «Динозавра Герти» неленивый Уинзор Маккей в 1918-м нарисовал 25 тысяч кадров для двенадцатиминутной «Гибели “Лузитании”» о трагедии первой мировой: британский трансатлантический лайнер с тысячей пассажиров на борту взорвала торпеда, выпущенная с немецкой подводной лодки. Маккей комбинирует анимацию с хроникой, фотографиями, воссоздавая картину кораблекрушения. И зрители увидели, как это было. Любопытно, что в том же году и Дзига Вертов включал движущиеся графические изображения в свои фильмы. Его карту Восточного фронта называют первой советской мультипликацией.

Из заметных событий анимадока – опыты Джона и Фейт Хабли. Среди многочисленных киноэкспериментов (1950–1970) назовем именитую «Лунную птицу» (Moonbird; 1959): столкновение неотшлифованного звука (записанная на пленку болтовня детей) и абстрактного минималистского рисунка. Эту продуктивную идею развил Ник Парк во «В мире животных» (Creature Comfort) – в кадре интервью с пластилиновыми животными в зоопарке. Белые медведи, лев на дереве, маленький бегемот, черепахи, горилла озвучивают тоскливые монологи иммигрантов, беженцев. Соединение несоединимого. Похоже на воплощение в жизнь идеи Крэга о сверхмарионетке, способной растрогать зрителя больше, чем актер, который находится рядом с марионеткой. Монтаж реальной жизни с показательной мультяшностью оказывается одним из магистральных методов анимадока.

В нулевые анимадок оказывается рупором социального кино. «Рабы» (Slavar; 2008; главный приз в Анси) Ханны Хейлборн и Давида Ароновича – отстраненное компьютерной анимацией повествование несчастных африканских детей, загнанных в рабство гражданской войной в Южном Судане. Синтез политдокументалистики с экспериментальной анимацией со всполохами диких цветов. Германская соцдрама «Сломленные» (Kaputt; 2016) Фолькера Шлехта и Александера Лаля – погружение во мрак восточногерманской женской тюрьмы Хохенек. Голоса бывших заключенных – словно зрачок в гигантскую камеру. Кино не столько о политических причинах заточения, сколько о тяжести



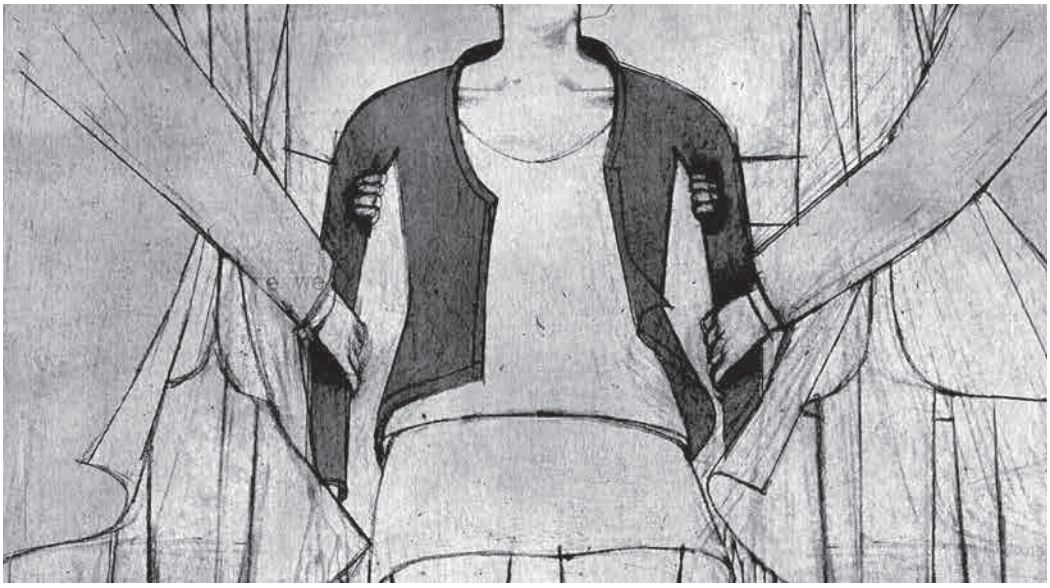
железного занавеса на плечах. Выбор стиля определила фраза одной из узниц про невыносимое удушение серым цветом – других красок не хватало как воздуха. Анимационная графика лишена плотности, временами напоминает архитектурные чертежи: камеры, коридоры, душевые, цеха. Абстракция выводит историю на иной смысловой уровень, сталкивая холодную геометрию места действия с трагедией живых людей.

«Счастлив ли человек высокого роста? Анимированная беседа с Ноамом Хомским», режиссер Мишель Гондри

Интимный эпос

В 2008-м полнометражная анимадрама Ари Фольмана «Вальс с Баширом» – событие Канн – обнаружила новые перспективы жанра. Ливанская война не заканчивается – хозяйствует в вещих снах солдата. Ежеминутно монтируется с миром: он смотрит на витрины с телевизорами, пляжные картинки с водными лыжами, а видит войну, отраженную в желтых глазах собак (выполняя приказ, приходилось уничтожать собак в арабской деревне). Фольман опирается на личный опыт – военный и телевизионный. Факты сшивает со своими травмами, с бессонницей, разговорами с однополчанами, стыдом, режущими вспышками памяти. Смешанная техника: флэш, классическая и 3D-мультипликация. Но кода – документальные кадры ливанской резни – опрокидывает только что увиденный нарисованный мир в леденящий кошмар случившегося.

По сути, в «Вальсе...» намечены основные черты анимадока. Документальное событие обретает субъектность, герой оказывается и агентом зрителя, и движущей силой действия. Образ, о котором говорил Алексеев, транслирует достоверность показаний в область поэтического переживания. Заснувшего на палубе солдата, как ребенка, подбирает гигантская русалка. Он спит на ее животе, пока она мерно плывет по зеленовато-синим волнам – а вдали взрывается катер с его



«Сломленные», режиссеры Фолькер Шлехт, Александер Лаль

однополчанами (а может, и сам он погиб?). Море и экран заливает оранжево-красный цвет. Похоже на химический опыт: факт, пропущенный сквозь память, рефлексию, цепляется за кончик карандаша, воплощаясь метафорой. И традиционный финальный «вещдок» – хроника: все, что мы вам нарисовали, – правда.

Документ не только основа истории, но инструментарий и кислородный аппарат для погружения в непрозрачные воды действительности. Черно-белый с цветными вставками комикс «Персеполис» (Persepolis; 2007; приз каннского жюри) Маржан Сатрапи и Венсана Паронно сделан по графическому роману взросления на фоне большой истории. Революция и падение режима шаха, установление исламской республики, война, исчезновение близких людей, репрессии. Когда героиня оказывается в Европе, действие локализовано на внутренних сотрясениях: одиночество крови в чужой стране, отрочество как испытание, свобода как опьянение первой любовью. Визуализация смыслов: лебеди из хлеба, вылепленные папой для маленькой Маржан в тюрьме, плывут по черным водам времени. Сама же неукротимая Маржан выясняет отношения с Богом, присевшим на облако: как же он посмел не уберечь ее папу?! Пограничье анимации и дока позволяет погружаться в невыразимое, недосказанное. Схожие задачи ставил Ален Угетто в фильме «Жасмин» (Jasmine; 2013) – лавстори во времена революционного Ирана, истории выбора, сломанных молохом судеб. Но технология мешает, превращается в стенку между формой и содержанием: синие пластилиновые фигурки иранцев на фоне города из картонных коробок и папье-маше, с одной стороны. И актерские голоса – с другой.

Авторы понимают, что выбор изо первостепенен, «картинка» может утомить однообразием так же, как «говорящие головы». Мишель Гондри в полнометражном эссе о выдающемся лингвисте, философе

Ноаме Хомском «Счастлив ли человек высокого роста? Анимированная беседа с Ноамом Хомским» (Is the Man Who Is Tall Happy? An Animated Conversation with Noam Chomsky; 2013) признается, что обратился к анимации из растерянности перед запредельным умником. Как изобразить ум? Анимация транскрибирует диалог робеющего автора и снисходительного ученого, превращается в вопросы, бежит по лестнице вверх, разлетается деталями паззла, загадками и птицами влетает в глаз. Любопытная попытка воссоздать неосязаемое – работу мозга, восприятие тайны, науку языка.

Разумеется, каждый год создается огромное число дежурных фильмов «на важную тему», в которых микс анимации и неигрового кино – способ скрыть авторскую несостоятельность. Но случается и наоборот: в скромных студенческих опусах анимадок выявляет авторский почерк. Социальное исследуется вне публицистического пафоса сквозь призму восприятия: тактильные ощущения, смешанные эмоции, игры памяти. И даже мемориальный характер высказывания не отменяет сверхсубъективного подхода к теме. Как в анимационном проекте фонда «Ави Хай» «Лица. День. Память» о погибших в израильских конфликтах: каждый год – фильм, имя, прерванная жизнь. Разноголосица техник, стилей, историй, голосов превращается в пунктирное размышление о надорванности современного мира, диком абсурде войны. В микроэссе «Овощной салат» о переживаниях девочки, потерявшей брата на войне Судного дня, у трагедии будничное лицо: на прощание брат успел бросить: «Ты ела салат?»

Посттравматический синдром – любимое топливо анимадока. Фестивальный хит – «Бабушки» (Abuelas, 2011) Афарин Эгбаль про последствия военной диктатуры генерала Хорхе Виделы в Аргентине. Взгляд на большую историю сквозь лупу частной жизни, запечатленной семейным альбомом пожилой дамы из Буэнос-Айреса, надеющейся на встречу с внуком тридцать лет, с момента исчезновения десятков тысяч ее соотечественников. В основе картины свидетельства участников митинга «Бабушки Майской площади». Сквозная тема: память, залатывающая дыры потерь. Решение: предметная анимация, ожившие шерстяные клубки, детские игрушки, фотографии и картинки на обоях. Вещественная реинкарнация утраченного. И канонический для подобных картин финал – документальная съемка митинга бабушек в белых платочках.

Более изобретателен был Бретт Морген. В «Чикагской десятке» (Chicago 10; 2007) о судилище над активистами антивоенной демонстрации 1968-го он использовал архивную съемку, тысячи фото. А ключом для изображения процесса выбрал реплику подсудимого «культурного революционера» Эбби Хоффмана, назвавшего происходящее карикатурным шоу. Морген обращается к технологии motion capture, причем сам играет дряхлого судью и транспортирует изображение в грубоватый карикатурный рисунок, чтобы усилить ощущение сюра, превращение суда в политическое шоу.

В мрачной румынской трагедии «Крулик: дорога в загробную жизнь» (Crulic – drumul spre dincolo; 2011) Анка Дамьян использует смешанную технику для исследования сознания человека, которого уже нет. Клаудиу Крулик оказался в тюрьме по ложному обвинению в воровстве, объявил голодовку, медленно умирал. Дамьян избегает прямых обличений неправосудия. История человека в анимадоке важнее проблемы, больше большой истории. Спокойный рассказ Крулика (голос румынского актера Влада Иванова): детство, влюбленность, путешествие и недоразумение, обрушившее его в ад. Потеря сил, точка невозврата. И тут же беззаботные туристические фото, трамвайные билеты, прошения и жалобы, связка ключей. Вещи, разбуженные воспоминаниями об «исчезающем субъекте». Артефакты, реплики памяти. Психоделика в духе Пуйю. Все это подшивается в одно дело вместе с жизнью и смертью. Незамысловатый, почти карикатурный рисунок царапает, усиливает ощущение безнадежности небытия.

Такого рода «вещдоки», как фотографии, хроника, голоса реальных людей, документы, письма и телеграммы, билеты, афиши, записочки, дневники, предметы быта, новостные репортажи, анимадок предъявляет как потустороннюю материальность и клятву говорить правду и ничего, кроме правды (с поправкой на авторскую субъективность, разумеется). В фильме Кита Мэйтленда «Башня» (Tower; 2016) о Чарльзе Уитмене, массовом убийце, в 1966 году расстрелявшем с двадцативосьмиэтажной башни техасского кампуса людей на городской площади, обрывки хроники из 1966-го дополняются ротоскопическими мультипликационными вставками. Реконструкция событий внешне напоминает телевизионные репортажи, эмоция высекается в столкновении жути реальности с ее восприятием: беременной девушке, упавшей рядом с убитым возлюбленным, видится, что происходящий кошмар – нападение инопланетян. Люди же не могут быть столь беспощадны.

Док в поисках поэзии

Есть несколько ветвей анимадока, которые условно можно различить по способу использования материала. К примеру, документальное кино часто обращается к анимации как к костылю. Нет у режиссера записи ареста Ходорковского, и Кирилл Туши приглашает художников, которые сцену нарисуют и оживят. В недавнем фильме «Это Эдик» Романа Супера об Эдуарде Успенском, кукла-писатель произносит монологи, курит, пуская дым в камеру. Кукла – дублер героя – ассоциируется с анимацией, с которой у Успенского был сложный, с любовью и предательствами роман длиною в жизнь. В финале после смерти героя куклу повесят за ненужностью на дверной крючок.

На территории синтеза видов кино работает Алексей Вахрушев. В «Книге моря» анимационная перекладка не иллюстрация текста, не подпорка – у нее своя партия, мифологическая мелодия. Аниматор Эдуард Беляев создал живую пластилиновую перекладку, вдохновляясь

«От всего сердца», режиссер Жан-Шарль Мботти Малоло

наскальными рисунками, стилизовал ее под петроглифы. Древний миф «О женщине, которая родила кита», фундаментальный для культуры морских арктических зверобоев, сплетаясь с документальным сюжетом, наполняет его воздухом, гулом времен. И нынешние арктические морские зверобои становятся неверными убийцами своих братьев китов.

Для анимадока все изобразительные инструменты хороши: от традиционной анимации до предметной, от ротоскопирования до разрисовывания видео, от оживления фото и газетных вырезок («Анимационная газета») до одушевления городского пространства, анимации граффити, стрит-арта.

Ретрозарисовка Жан-Шарля Мботти Малоло «От всего сердца» (Make it Soul; 2018) о закулисной встрече гигантов соула, влиятельнейших фигур поп-музыки XX века – вальяжного Соломона Бёрка и «мистера Динамит» Джемса Брауна. Это встреча, которая изменит не только жизнь музыкантов, но и траекторию развития жанра. Чикаго, зима 1965-го. Театр Regal замер в ожидании знаменательного концерта. В гримерке нарастает напряженность разговора – битвы за власть над аудиторией, за трон; поединок завершится на сцене победой нового короля – и мантия сверженного воспламенится. Король соула умер, да здравствует фанк! Эффектное импрессионистическое зрелище, звуки, фломастерными пятнами выброшенные из саксофонов и труб, яркие кляксы афиш и крупные хлопья снега на чикагских улицах. Красиво.

В анимадоке сверхважен акцент на деталях, в игровом кино работающих с меньшей отдачей. Крупно: черная небритость размятого войной Башира и рядом его гладкие детские, «довоенные», щеки; панковские сопротивленческие кеды под длинным черным платьем Маржан; запретные в Тегеране крепкие напитки в канистрах для бензина. Подробности эмблематичны: юноша в плавках с автоматом

«Анимационные беседы», режиссеры Джон Хабли, Фейт Хабли

наперевес скачет на доске по волнам среди брызг от падающих бомб. Подобные пластические аллегории резонируют с травматичными кошмарами героя, дирижируют зрительскими ассоциациями. В фильме Норы Туми «Добытчица» (The Breadwinner; 2017) – экранизации одного из романов Деборы Эллис, написанного после серий интервью в лагере беженцев из Афганистана, – реальная история девочки, переодевшейся в мальчишку после ареста отца. Вынужденный косплей – возможность накормить семью, выжить при Талибане. В какой-то момент девочка собирает из обрывков лицо отца, собирает в кулак силы – раннюю взрослость.

В «Анимированной жизни» (Life, Animated; 2016) Роджера Росса Уильямса сама мультипликация становится действующим лицом, сестрой милосердия, спасительницей. Не по годам смышленый малыш Оуэн в три года разучился разговаривать, выражать эмоции: мир вокруг запутывается в злой клубок. Нарисованный карандашом Оуэн начинает исчезать. Диагноз «регрессивный аутизм» – приговор в одну сторону, лишающий надежды на «возвращение». Уникальный способ общения с сыном обнаружен родителями случайно, когда Оуэн смотрел диснеевскую «Русалочку» и в темнице аутизма обнаружился просвет. Капитан Крюк, Русалочка, Король Лев и Питер Пэн становятся для мальчика проводниками из потустороннего диснеевского мира в реальность. Тогда и родители перевоплотились в мультперсонажей, чтобы их Пиноккио учился быть живым мальчиком.

Терапия

Программный директор БФМ Дина Годер отмечает разрастающееся число докуанима про разнообразные инвалидности: потери рук, ног, зрения и даже голов. Анимация умеет говорить про аномалии без

надрыва и сиропа. Об особенных, о смертельных диагнозах, о толстяках, дылдах и коротышках. Есть фильм про зависимость от кока-колы («Колаголик» Марчина Подолеца). Есть шикарная «Позвоночная история», в которой два искривленных в разные стороны человека обретают друг друга; соединившись, два «отклонения» образуют гармонию любви. «Вальсовый дуэт» – простенькая история о сиамских близнецах, у которых отдушина – пианино, но однажды с ними начнет играть скрипач. «Мой братик с Луны» – нежная черно-белая история о ребенке-аутисте, рассказанная его сестрой, сочинившей язык для общения с ним. Все эти фильмы не про увечье, они про метафизический плен (в том числе подростковых стрессов), и анимация оказывается терапевтическим средством.

В «Нежном безумии, тяжком безумии» (Folie douce, Folie dure; 2020) Марин Лаклотт соединяет аудио, записанное в различных психиатрических клиниках Франции (обычные разговоры пациентов, медперсонала, госпитальная суета), с традиционной мультипликацией. По легкой линии катится-летит сознание человека, тонкая нитка, отрывающаяся от реальности. Волшебный, легкий полет и внезапный удар… прямо в стекло иллюминатора запертой двери. Из зеркала смотрят чужие враждебные двойники пациентов. Неужели этот толстяк я? Камера превращается в зрачок, повернутый внутрь измененного, уязвимого сознания, в изгибах и закоулках которого обнаруживается «дивный мир». В этом хрупком пространстве вдоволь трагедии и юмора.

Потрясающей красоты фильм о деменции – «В ее ботинках» (In Her Boots; 2019) Катрин Штайнбахер. Блуждающая и танцующая внутри мистических переживаний пожилая дама. Две нитки все еще привязывают ее к реальности: чуткая дочь и разлезшиеся от старости красные ботинки – свидетели лучших, танцевальных времен. Черно-белая «Дислексия» (2020) Дарьи Трублиной – попытка эмоционально передать ощущение расстройства неврологического происхождения с помощью букв. Они вроде бы стараются: строятся, меняются местами, но путаются: даже на обложке тетради не могут встать верно. Буквы под грузом собственного несовершенства гнутся, кривятся, превращаясь в согбенных учеников за партами. Плачут черными слезами, спотыкаются, падают, убегают, сыплются, плавают в супе, слипаются, засыпают…

Это не иллюстрации к медицинским анамнезам, не инструкции, как справиться с болезнью. Есть нечто объединяющее лучшие анимадоки – острое до болезненности чувство эмпатии. Сочувствие как творческая проекция субъективного восприятия. В данном случае «проекция» не только психологический термин, но и визуальный. То есть возможность линией, краской, пластилином в сочетании с документом передать состояние, отношение, переживание, воспоминание. Способ изложения, художественные средства, условная стилистика способствуют, с одной стороны, погружению в историю,

с другой – отстранению. Кошмар нестерпимых обстоятельств преображен образной системой фильма.

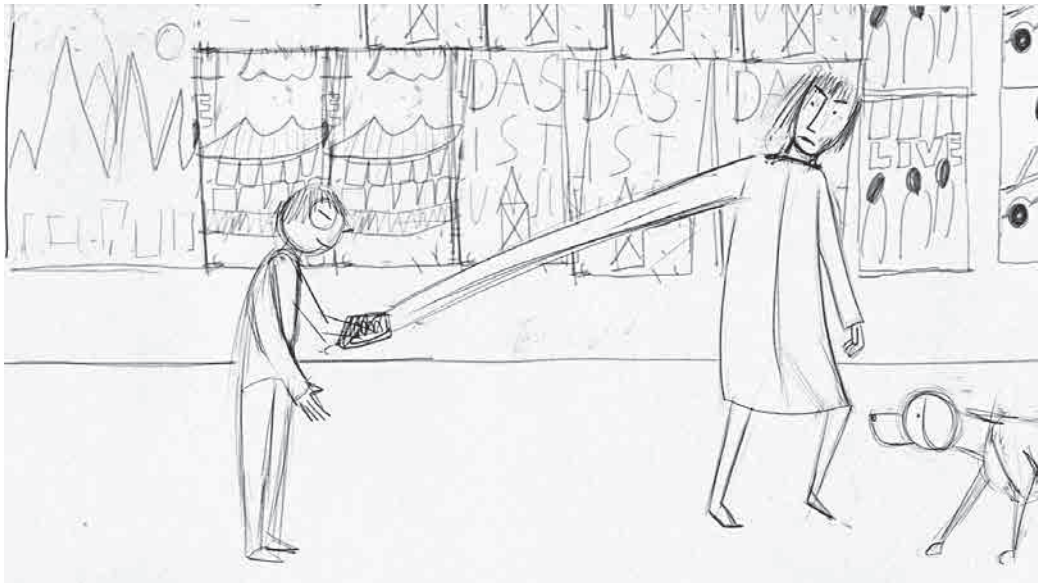
Диалектика «перехода», освоение «ничейной земли» в природе анимационной документалистики. На этом пути формулируются правила движения и тут же нарушаются. Кажется, этот вид кинематографа все еще не доформулировал, ищет себя. Кстати, одна из любимейших тем анимадока – проблема самоидентичности. В ряде картин дистанция между автором и темой (героем) сокращается до предельного, иногда сводится к нулю: автор и герой превращаются в одно целое «я»… но только со знаком вопроса.

Кто я?

Так называлась программа анимадока недавнего БФМ. По сути, каждый ее фильм отражал какую-то из уже намеченных тенденций документальной анимации. Были истории о потерянном рае детства, когда деревья были большими, а цветы – сочных соцветий/запахов. Выразительное китайское эссе «Я и мой магнит, и мой мертвый друг» (Me and the Magnet and a Dead Friend; 2018) Лю Маонина. Магнит мальчишки привязывали к штанам, чтобы притягивать монетки с дороги. Друг детства – неповоротливый толстячок – намеревался полететь в космос. Но утонул. И детство прилипло к намагниченной железке и мертвому товарищу. Сочетание традиционной яркой анимации с обложками журналов, фотографиями родных, одноклассников, винтажными приметами времени, сшитыми с ночным кошмаром – гигантским телом мертвого друга. В финале груда металлолома из соседней свалки уносится в небо ракетой. Все-таки полетел.

В прошлом можно собрать себя настоящего. Эта идея есть в картине Полины Кампиони «Харбин – Москва. История Галины Деевой» (2019) о русских жителях Шанхая и Харбина, вернувшихся в СССР в преддверии большого террора. Экран раскрашивает рассказ героини плоскими цветными марионетками на фоне фотографий, сполохами эмблематичных знаков: елка с конфетами и мандаринами; рикши с китайцами; велосипед, на котором с мамой едешь в город счастья Благовещенск. В городе счастья обыск, арест папы. И телеграмма о мамином аресте: «Уехала к папе».

Среди сквозных сюжетов анимадока выбор в патовой ситуации. Наблюдение за изнанкой сознания, когда автор вместе с героем докапывается, ведет следствие: мог ли он поступить иначе? Билл Бэббит знает, что его брат Мэнни совершил преступление. Должен был он звонить в полицию? Казнили Мэнни через двадцать лет после осуждения за убийство. «Последний день свободы» (Last Day of Freedom; 2015) Ди Хибберта Джоунса и Номи Талисман – мучительное повествование о выжившем во Вьетнаме и все же оказавшемся его жертвой. О неисправимой вине. Анимация на основе ротоскопа чужда эффектности, воссоздает мрачный перевернутый мир поствоенного существования ветеранов. Моральная дилемма связана с целым корпусом вопросов:



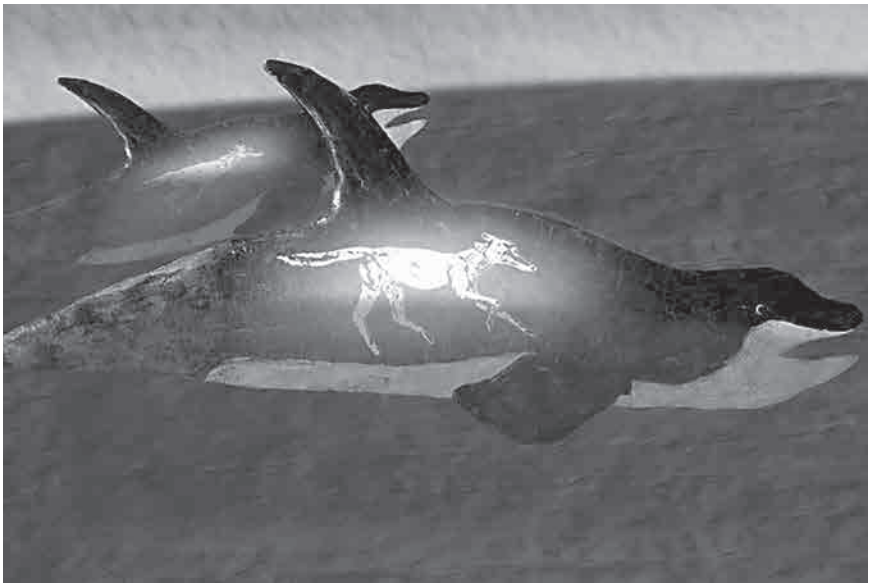
«Иктамули», режиссер Анне-Христин Плате

поствоенными психотравмами, мерзостью смертной казни, которая убивает и преступников, и их близких. В подобных работах психоанализ и самоанализ прокручены сквозь переживания, темперамент художника.

Есть библиотека картин о взаимоотношениях родителей и детей, усилии преодолеть «дистанции огромного размера». Израильское «Семейное древо» Ронни Шалева, Алона Шараби и Хода Адлера, американская «Луна и сын: воображаемый разговор» (The Moon and the Son: An Imagined Conversation; 2005) Джона Кейнмейкера…

«Луна и сын…» – личное признание режиссера об отношениях с тоталитарным папашей, итальянским иммигрантом. Исчезнувшее время обзаводится доказательствами своего существования: домашнее видео, стенограммы судебных заседаний, фото, аудиозаписи + оригинальная анимация. Отец недавно умер, разговор с ним продолжается с помощью визуальных скетчей: умирающему месяцу дают в ложке лекарство, но он кусает пальцы дающего и экран забрызгивается кровью. Это исследование эмоциональной ткани отношений. Каким был ты, папа? Смелым? Честным? Погрязшим в мафии? Жестоким? (Красная молния агрессии направлена на маму – садовую зеленую улитку, уползающую вместе с детьми.) Кульминационная сцена – суд над отцом: ревущий в клетке лев в восприятии детей превращается в клоуна.

«Иктамули» (Iktamuli; 2019) Анне-Христин Плате описывает внутренний конфликт матери, страдающей от двойственности в отношении к сыну-аутисту. Безобидная прогулка по улице – безоблачное кружение карандашного рисунка. Но мальчик застывает, прильнув к чужой нечистоплотной собаке. И в маме просыпается контрол-фрик, от гнева карандаш взбешивается, разрушительная энергия непонимания замарывает воздух вокруг каракулями. Энигматичная «Женщина,



«Книга моря», режиссер Алексей Вахрушев

которая превратилась в замок» (The Woman Who Turned into a Castle; 2018) Катрин Штайнбахер – вариация на тему рассказа невролога и писателя Оливера Сакса, исследующего психические состояния во взаимосвязи с работой мозга. Женщину (за шестьдесят) удалось разбудить после почти сорокалетнего летаргического сна. Компьютерный рисунок погружает нас в блуждающий среди снов замок (привет Миядзаки). Замок – это Она. Быстрый карандашный пробег по висячему мосту – тоже Она, Гуливерша, пытающаяся рассмотреть маленьких людей где-то там внизу. Кто-то снаружи пытается достучаться в замок, плывущий в странных фиолетово-серых соцветиях с всплесками желтого. Прошлое из омута забытья выхватывается рваными флэшбэками. «Такое маленькое царство так много поглотило сна». Кино не про летаргический энцефалит, а про человечность.

Многие авторы подступаются к темам, на которые не только игровое, но и документальное кино редко замахивается. Помнится, Джон Грин в «Бумажных городах» размышлял о неспособности превратиться в героя книги («Мне приходится спрашивать у раненого, где болит, потому что сам не могу стать этим раненым»); режиссер анимадока может стать не только страдальцем, но раной, ее запахом, болью, двигающейся по нервным волокнам. Запретных тем не существует. Об импотенции («Яйца»), менструации (есть шикарный док о стигматизации месячных в Индии «Менструация. Больше не приговор»), приливах (Hot flash), клиторе (остроумный фильм «Клиторы», в котором «железа удовольствия» раскрывает занавес, чтобы начать монолог о том, как ее открывали, покоряли, словно Эверест, исследовали и «запрещали»). О шизофреническом восприятии мира. О первой интимной близости. Фильм «Никогда так, как в первый раз!» (Aldrig som första gången!; 2006) режиссера Йоноса Оделла удостоен «Золотого медведя»

Берлинале. В каждой из новелл разные техники и приемы. Общее – чувственная откровенность. О скрытом. Спрятанном в голове. В сердце. Ниже живота.

Поговорим?

Наконец можно сказать, что и в России документальная анимация развивается в широчайшем спектре тем, жанров. И даже завоевывает место в кинотеатральном репертуаре. Я имею в виду нежнейший, хотя и традиционный, фильм Левана Габриадзе «Знаешь, мама, где я был?». Леван записывал истории, рассказанные отцом – Резо Габриадзе. Его голос, рисунки, доверительная интонация – среди достоинств истории о послевоенном детстве, старом Кутаиси. Живые зарисовки, напоминающие картины Пиросмани. Цепкие детали: самокат, который для маленького Резо сделал пленный немец Отто, вчерашний враг, прорывший для дедушки канализацию в дом, чтобы дедушка не болел. Фильм с натяжкой можно отнести к анимадоку, но зыбкие границы этого вида кино продолжают раздвигаться.

Герои документальной анимации в основном конкретные люди. Это портреты на фоне времени. Анимация и документ сплетаются в узоре фильма, создавая атмосферу эпохи в ее тактильном ощущении. «Урал» (Ural; 2020) живущей ныне в Германии Аллы Чуриковой среди запоминающихся работ недавнего БФМ. Все начинается с карты Урала, по которой черным песком уносится голос автора – в детство, утерянное среди степей. Спустя годы Чурикова с сыном летит в исчезнувший мир. Закутанного до глаз ребенка выносят во двор с сугробами среди пятиэтажек, образующих слово «КПСС»; папа уезжает в секретные командировки и возвращается с запахом степной травы и ветра. Там, среди трав, ветров и кристально чистых рек, он испытывает атомную бомбу, поэтому оказывается в больнице с «неизвестным науке диагнозом». Вот папин голос с магнитной пленки. Вот живые дневники. Рисунки бегут поверх чернильных записей, как кролики, которых жалко отдавать на испытания. Как солдаты, марширующие на праздничном параде с трясущимися щеками. Как пенистое пиво со стиральным порошком от местной Градиски. Как комья земли, попадающие за воротники солдатиков во время взрыва бомбы. Такой микроскоп: рассмотреть то, чего уже нет. Анимация (сыпучие материалы: соль, песок, пигменты), хроника, фотографии из домашнего альбома, папины тетради. Разные эпизоды – разные техники, поиск языка, эксперименты. Во время композитинга авторы совмещали плоское изображение песка и трехмерную анимацию. И рукотворные кусты и травы «выросли-зацвели» в бескрайней плоскости 3D-степи. Степь задышала.

Российский анимадок отстает от мировых процессов. Прежде всего потому, что откровенное, интимное отвергается, вымывается, умалчивается во времена «нового ханжества». Да и в ментальной традиции дымного отечества не принято «опускаться» до интимных признаний. А все же есть бесстрашные с их усилием белые пятна заполнить. И все

они принадлежат поколению миллениалов и зумеров, выросших в относительно либеральные времена.

Разговор по душам с «предками» – одна из востребованных тем не только в мировой доканимации, нашей тоже. С живыми и ушедшими. Попытка достучаться до небес. Режиссер Юра (Георгий) Богуславский заматывает руку скотчем, рисует на скотче полоски: это папа. Он болел шизофренией, недавно умер. Это важно, что недавно. Вот его голова, рюкзак, ноги. Вот человечек-папа отправляется на радиостанцию «Зазеркалье» больницы Кащенко, где люди с психическими расстройствами могут рассказать о себе. В фильме «Некто Паша Богуславский» (2019) отец с бархатным голосом и невиданной искренностью рассуждает о жизненном выборе и любви, о походе с будущей Юриной мамой в Пушкинский… Такая детская игра в папу. Юра сидит на траве, одна рука замотана в скотч – она еще «некто папа», другой он закуривает и гладит свободным пальцем папину голову…

«Поговорим» (2020) Кати Михеевой про домашний каминг-аут: девушка признается маме в своей бисексуальности. 2D-анимация, простой рисунок, цветные фигурки на фоне геометрического дизайна кухни. Поначалу они – мама и дочка – живут на разных планетах («Страшно жить в России и иметь такие отношения!»), сближение происходит постепенно, точка соединения – чашка кофе.

Из совсем нового – деликатная, с акварельным юмором работа студентки НИУ ВШЭ Насти Лисовец «У всех мужчин должны быть туфли» (2020). В основе интервью трансгендера Германа и его девушки Ульяны. Линейный рисунок с минимумом цвета не иллюстрирует, он «в отношениях» с закадровым текстом. Каково это – вырваться из плена чужого тела? Почувствовать космическое одиночество в одиннадцать лет: застрять в узком световом луче посреди черного звездного неба. Спрятаться от множества глаз, притворившись шутом. Испытать кафкианский ужас: грудь? она же растет! гигантская белая гора с оранжевым соском! и никакой оверсайз ее не скроет! Постановщица – и проводник героя, и медиатор, поэтому может отвлечься от истории, обернуться к зрителю, готовому оскорбляться по любому поводу: «Warning! У вас есть секунды, чтобы отвернуться!» Принц бросается за Золушкой… Но и ему хочется примерить туфельку. Ощутить себя вне узаконенных гендерных привязок – просто человеком, живущим на планете Земля.

«За забором» Марии Коган-Лернер – кино из проволоки про пятидесятилетнюю Иру, днями сидящую на диване в коридоре ПНИ. Все здесь из проволоки (как в знаменитых «Выкрутасах» Бардина): и Ира, и ее кровать, и таблетки, и кем-то изъеденная зубная щетка, и вода для чая из горячего крана. Каждый день из проволоки. Тоска.

При существующем цензурном давлении на кинематограф анимадок заполняет и нишу остросоциального кино. В «Мультфильмах от полиции» Андрей Макаревич, Яна Троянова, Павел Деревянко и Павел Артемьев читают протоколы реальных дел о пытках. Как арестованный

целенаправленно бился головой об асфальт… внезапно ударялся о полку, висевшую в кабинете… сидел на руках, и они опухли… А в кадре анимационный Лис стукается о деревья, Обезьяна превращается в красный кулак, Лягушка катится кубарем по лестнице, Заяц выпрыгивает из окна, Львенка размазывает по асфальту фура, Кот втыкает в лапу скрепку. Их не мучили – они сами! Мультяшность как демонстрация абсурда становится «неопровержимым свидетельским показанием». «Мультфильмы от полиции» перекликаются с уже классическим «В мире животных». Но у наших простых манифестационных роликов конкретная задача – достучаться до инертной аудитории. «Привидения в Алтуфьево» (2019) Яны Исаенко – социальный репортаж, реальная история жизнелюбивых девушек, которые в Алтуфьеве снимали дурацкое веселое видео, радовали поклонников… пока к ним не постучались. «Потому что Алтуфьево вам не съемочная площадка!»

Еще недавно у многих авторов и художников было высокомерное отношение к документальной анимации. А она завоевывает новые эстетические и смысловые пространства. Ей посвящают фестивали (DOK Leipzig), спецсекции (на БФМ в этом году было три программы документальной анимации). Она манит возможностью расширения и преступания границ между жизнью и искусством. Проникновением в душевные вибрации, заряженные током действительности. Реальность, исчезающая в перепроизведенной документальности, превращается, как точно подметил Бодрийяр, в нечто другое, хотя и видимое. Попадая в спираль умножения (авторский взгляд + отбор камеры + монтаж + голос + способ выражения, киноязык), физический мир, персонаж с его переживаниями транспонируются в постпамять, протаскиваются через угольное ушко суггестивного, образного.

Анимадок – вайб. Еще один способ свидетельства. Попытка пробиться к тонким настройкам, мерцающим подробностям, рассмотреть скрытое, непрозрачное. Грандиозная лаборатория искусства для поиска, обнаружения себя в стоге сена глобального мира с его белым шумом. ◆

В номере использованы
фото Алексея Васильева.

Автор родился в 1985 году в Якутии.
В 2008-м окончил филологический
факультет Якутского государственного
университета.
С 2010 по 2019 год работал
корреспондентом в республиканской
детской газете «Юность Севера».
В 2018-м поступил в Школу современной
фотографии «Докдокдок».
Свои документальные проекты посвящает
повседневной жизни родного региона,
культуре и национальной идентичности
в глобальном мире.

Фотографии Алексея Васильева

Фотографии Алексея Васильева

Фотографии Алексея Васильева

Фотографии Алексея Васильева

Фотографии Алексея Васильева

Дмитрий Давыдов

ПЕСНИ ЛЕТА

1. ЭКСТ. У ТУАЛЕТА. ДЕНЬ

На поляне у леса расположена жилая территория. Сайыллык. Стоит балаган, подальше от него сарай-винокурня, территория не закрыта забором. Поодаль от балагана стоит старый туалет.

Открывающий кадр: старый прогнивший туалет на общем плане. Из него выходит старик (65). Он подтягивает штаны, щурясь, подходит ближе и всматривается вдаль. Камера медленно панорамирует, показывает масштаб территории, лес вдалеке. Останавливается напротив старика. Показывает извилистую дорогу, по которой издалека, жужжа и тарахтя, в сторону балагана едет дряхлый мопед. За рулем мопеда деревенский мужик, на заднем сиденье сидит парень (14).

Мопед подъезжает, не глохнет, парень высаживается. Мужик, ничего не говоря, отъезжает и уезжает по этой же дороге прочь. Жужжание мопеда приглушается.

Парень недовольно смотрит на балаган, не здороваясь со стариком, заходит в балаган. За его спиной небольшой рюкзак. Старик, так же недовольно, наблюдает за парнем и затем, когда тот заходит в балаган, плюется в сердцах. Они оба друг другу не рады. Старику нравилось быть здесь одному, а теперь внук приехал.

2. ИНТ. БАЛАГАН. ДЕНЬ

Небольшой балаган. Сбоку у окошка стоит стол. Лежаки расположены по стенам, в балагане полутемно, прохладно.

Парень и старик сидят за столом напротив друг друга. На столе тарелка с вареными яйцами. Парень ест яйца, старик смотрит на него. Парень ест без аппетита.

Старик. Как школу закончил?

Парень. На второй год вроде не останусь. Нет ничего другого поесть?

← Фото Алексея Васильева

Старик. Чего дома в деревне-то не остался, отец прислал?

Парень недовольно морщится, мол, да, заставили приехать, а так бы сидел у себя дома.

Старик. На сколько дней отправили?

Парень. Не знаю, сказали, пока здесь побыть, может, неделю.

Старик. Так долго? И что будешь тут делать?

Парень не отвечает, он и сам не знает, чем будет здесь заниматься. Он продолжает есть яйца.

3. ЭКСТ. ПОЗАДИ БАЛАГАНА. ДЕНЬ

Старик выходит из сарая с лопатой. Проходит мимо парня, идет в сторону леса, подальше от балагана. Парень идет за ним. Вскоре оба останавливаются в 50 метрах сбоку от балагана. Старик внимательно осматривается, приглядывается и затем решительно втыкает лопату в землю. Он очерчивает на земле квадрат 2х2, затем оставляет лопату в земле и поворачивается к парню.

Старик. Вот так, будешь яму копать, потом новый туалет построим, тот уже полный. Понял?

Старик не стал дожидаться кивка парня, таким же быстрым шагом уходит прочь. Парень недовольно провожает его взглядом, смотрит на лопату. Плюется в сердцах.

Старик поворачивается, подходит к парню. Показывает себе выше головы.

Старик. Вот такую глубину, даже еще больше. Понял? Всё, бери лопату. За неделю-то справишься? Ха!

Старик, зло усмехаясь, снова уходит. Парень остается у лопаты.

4. ЭКСТ. ОПУШКА. У ДЕРЕВА. ДЕНЬ

Повыше к лесу на опушке стоит одинокое дерево. Далеко от балагана. Парень с лопатой в руках внимательно отсчитывает шаги в сторону дерева. Таким образом, подходит к дереву. Останавливается, поднимает голову вверх, смотрит на ветки, что-то вспоминая. Затем поворачивается вбок, отсчитывает еще пять шагов. После этого останавливается, проверяет еще раз место и начинает копать.

Он откапывает коробку. Бросает лопату, дальше откапывает руками, вытаскивает коробку. С радостью смотрит на нее. Это его прошлогодний клад. Он открывает коробку и берет из нее жвачку, начинает жевать. Достает бумажную шляпу из газеты. Надевает ее. Под конец достает самодельную рогатку. Крутит ее в руках. Одобрительно осматривает ее.

5. ЭКСТ. У БАЛАГАНА. ДЕНЬ

На земле лежат с десяток разных камней небольшого размера. Парень берет один из них, заряжает рогатку, прицеливается в банку, которая привязана к палке на стене балагана. Долго прицеливается, затем стреляет. Попадает. Банка звенит, крутится. Парень поднимает камни, делает три шага назад, вываливает камни на землю, одним из них заряжает рогатку

и снова прицеливается. Стреляет. Промахивается. Наклоняется за следующим.

И тут он слышит кудахтанье. Парень встает, прислушивается. Тишина. Он несколько секунд оглядывается, затем, подумав, что ему почудилось, снова наклоняется за камнем. И снова слышит кудахтанье. Парень резко приподнимается. Теперь он услышал все четко и даже определил, откуда шел звук. Он внимательно, медленно подходит к балагану и смотрит на него. Тут он слышит еще кудахтанье и смотрит на крышу – кудахчут наверху.

6. ИНТ. КРЫША БАЛАГАНА. ЭКСТ. У КРЫШИ БАЛАГАНА. ДЕНЬ

Крыша балагана сбоку закрыта досками. На крыше небольшая дверца.

Парень медленно появляется в дверце, внимательно осматривает все вокруг. Обратный кадр – мы видим пустую крышу, ничего нет, только сбоку, почти у самого края, лежит свитое гнездо диаметром 30 сантиметров.

Парень останавливает взгляд на гнезде, еще раз оглядывается, затем, решив спуститься, отходит от дверцы. Тут он слышит кудахтанье. Парень резко снова появляется в дверце, с волнением оглядывает крышу. Но никого нет. Парень удивлен. Успокоившись, он снова спускается и снова слышит кудахтанье. Снова приподнимается и появляется в дверце. Где же курица, черт ее подери?! Никакой курицы нет, так кто же кудахчет?

Парень несколько раз так поднимается,он постоянно слышит кудахтанье, как только спускается с крыши. В очередной раз он поднимается, смотрит на крышу и от злости и волнения шипит, затем прислушивается. Но тишина.

Тут он чувствует тряску лестницы, на которой стоит. Он вытягивает голову из крыши, смотрит вниз.

Внизу стоит старик, который держит лестницу. Старик недовольно смотрит вверх на парня.

Старик. Ты чего там делаешь?

Парень только хотел сказать и показать в сторону крыши, но старик его перебивает.

Старик. Спускайся давай!

Парень начинает спускаться.

7. ИНТ. БАЛАГАН. ВЕЧЕР

Старик и парень сидят за столом. Ужинают. На столе свечи, на стене балагана механический фонарик. На столе в тарелке яйца. Старик ест, поникнув головой. Парень же, наоборот, ест и все время смотрит на потолок. Он возбужден. У него много вопросов. Видно, что парень озорной, хулиганистый.

Парень. Что за курица?

Старик. Ешь.

Старик берет новое яйцо, разбивает его об стол, начинает очищать от скорлупы. Парень тоже ест, но вопросительно продолжает смотреть то на

старика, то на потолок. Пытается сообразить, что такое на крыше. Старик не выдерживает его взгляда. Бросает скорлупу на стол.

Старик. Не знаю, что за курица. Не моя.

Парень. Но там курица! Гнездо же я там видел. И давно?

Старик. Не знаю, не видел ее. А так давно уже.

Парень ошарашенно смотрит на потолок, не верит своим ушам. Вот так чудо! А он еще не хотел сюда приезжать!

Старик невозмутимо берет еще яйцо и начинает его есть. Парень тоже берет яйцо, бьет себе об голову, начинает очищать его. Все время смотрит на потолок. Он рад, у него даже улыбка на лице. Очень удивительное открытие!

8. ИНТ. БАЛАГАН. НОЧЬ

Парень и старик лежат на лежаках. У обоих руки за головой. Обоим не спится. Так и лежат, смотрят на потолок.

На крыше ходят, кудахчут. Нагло так, без боязни.

Старик, уже привыкший к такому, чуть ли не засыпает. Парень же возбужден. Он светит фонариком в потолок. Затем после очередного шума на крыше встает. Замирает, слушает. Вроде и тишина наступает, но ненадолго. Кудахчут. Вот зараза! Парень уже порывается надеть штаны и выбежать из балагана посмотреть, но тут старик отзывает его. Парень направляет фонарик на старика. Старик морщится.

Старик. Не ходи.

Парень. Но как же…

Старик. Говорю – не ходи. И вырубай свой фонарик. Давай спать.

Парень некоторое время продолжает стоять, затем садится на лежак, светит на потолок. Там словно слон ходит.

Парень удивленно смотрит на старика. Старик отмахивается, переворачивается на бок.

Старик. Да спи уже.

У парня на лице выражение: да твою ж мать! Какой к черту «спать»?!

9. ЭКСТ. У КРЫШИ. УТРО

Солнечное утро. Старик стоит у лестницы сбоку балагана. В руках старика старая тетрадь, карандаш. Старик точит карандаш перочинным ножиком. Ножик прячет в карман, смотрит наверх.

Из крыши вылезает парень, он встает на лестницу, копошится на крыше. Старик кивает.

Старик. Сколько?

Парень. Восемнадцать!

Ух! Старик по-доброму удивляется, раскрывает тетрадь, находит последнюю запись и начинает делать сегодняшние записи. В это время парень с ведром в руках спускается с крыши и встает рядом со стариком.

Старик заканчивает писать, но в голове продолжает что-то подсчитывать. Жует карандаш. Парень весело и радостно смотрит на него, заглядывает в тетрадь, будто способен прочитать написанное, затем усмехается

и уходит прочь. Старик не обращает внимания на него, занят своими мыслями. На заднем плане парень заходит в балаган.

10. ЭКСТ. У БАЛАГАНА. УТРО

У балагана летняя кухня: кострoвище, разделочный столик, чурки.

Парень сидит у костра, держит в руках палку, следит за костром. У самого костра лежит сковородка. Жарятся яйца.

Старик сидит рядом, шнурует ботинки. Смотрит на парня, затем на сковородку.

Старик. Не, я не буду.

Старик, встает, берет в руки оставшиеся семь-восемь яиц.

Старик. Ты давай яму копай.

Старик уходит в сторону сарая, заходит туда.

Парень берет сковородку, начинает есть яичницу.

11. ЭКСТ. ПОЗАДИ БАЛАГАНА. ДЕНЬ

Парень копает яму. Он уже выкопал ее по щиколотку, бросает землю по бокам. Но все мысли его про крышу.

Он останавливается, смотрит на балаган. Вроде как и порывается уйти, но передумывает. Продолжает дальше копать.

Впрочем, копает недолго. Зудящие мысли не дают покоя. Он бросает лопату и с интересом смотрит на балаган.

12. ИНТ. КРЫША БАЛАГАНА. ДЕНЬ

Парень, как крокодил на болоте, медленно появляется снизу в дверном проеме крыши. Появляется до носа. Взгляд хитрый, серьезный, с огоньком. Парень шарит глазами каждый уголок крыши. Затем парень вопросительно кудахчет и тут же прячется вниз. Ему не отвечают. Парень снова выглядывает. Теперь он поднимает руки, и видно, что он держит рогатку, которой целится в пустоту. Парень снова осторожно кудахчет. Ждет, когда кто-нибудь ему ответит. Пока цели он не видит, но он выжидает. Все так же внимательно всматривается, ищет курицу. Никто не отзывается. И не видно никого. Парень разочарованно приподнимается, осматривает пустую крышу. Гнездо на месте.

13. ИНТ. БАЛАГАН. ВЕЧЕР

Снова свечи на столе. Снова старик и парень за столом. На столе уже узнаваемая тарелка с вареными яйцами.

Старик и парень берут по яйцу с тарелки. Вначале парень прицеливается и ударяет старика яйцом по лбу. Яйцо с первого удара трескается. Теперь очередь старика. Старик долго не прицеливается. Он ударяет парня по лбу яйцом. Яйцо оказалось крепкое. Старик еще пару раз ударяет, до тех пор, пока скорлупа не трескается. Парень потирает лоб от боли. Оба начинают очищать яйца и есть. Наверху шуршат. Оба лениво, но с интересом прислушиваются, что творится над потолком. Старик наливает себе самогона из бутылки, выпивает.

14. ИНТ. БАЛАГАН. НОЧЬ

Старик и парень лежат на лежаках. На столе догорают свечи. Снова обоим не спится. Снова оба с руками под головой смотрят на потолок. Впрочем, старик думает о чем-то своем.

Наверху кудахчут. Видимо, к вечеру курица активизируется, днем ее мало слышно, а вот вечером она устраивает концерты.

Старика кудахтанье умиротворяет. Он задумчиво продолжает мечтать о чем-то своем. Парня же кудахтанье заводит.

Наконец доходит до того, что парень психует, вскакивает со своего лежака, подбегает к середине балагана, смотрит все время наверх. Слушает. Вроде как и закончилось все. Но нет! Тут же наверху прокудахтали. Парень истерично в ответ кудахчет. Наступает тишина. Старик лениво переворачивается на бок, начинает наблюдать за тем, что происходит.

Парень оглядывается на старика, разводит руками, кудахчет еще. Тут же ему отвечают с крыши. Парень чуть ли не подпрыгивает от злости. Кудахчет еще громче. И тут же снова ему отвечают. Словно играют с ним. Парень еще раз кудахчет и снова получает «ответку». Это уже ни в какие ворота! Не, старик, ну ты видел!

Парень подбегает к двери, берет швабру, прискакивает обратно и стучит три раза по потолку. Тишина. Парень весь как струна. И тут же пригибается, оттого что с крыши ему стучат так же громко три раза. Парень стучит снова, и снова ему в ответ постукивают.

Парень, ничего не понимая, поворачивается к старику. Смотрит на него удивленно. Старик невозмутимо зевает.

Старик. Ложись спать, фигней не занимайся.

Старик ложится поудобней, переворачивается.

15. ЭКСТ. У КРЫШИ. УТРО

Старик сидит на лестнице. Солнце бьет в лицо. Хорошее теплое утро. Старик пока ждет, кидает ножик в землю (прямо как маленький ребенок).

Парень выползает из крыши, встает на лестницу. Старик смотрит наверх на него.

Парень поворачивается, смотрит вниз, радуется.

Парень. Двадцать три!

Старик многозначительно кивает. Ух ты! Достает тетрадь. Записывает сегодняшние результаты.

Парень спускается. Подает старику ведро с яйцами, старик берет. Парень спрыгивает с лестницы. Старик уныло смотрит на яйца.

Старик. Сходи за водой. Варить будем.

Парень радостно еще раз смотрит на сегодняшний «улов», с удивлением реагирует и уходит.

16. ЭКСТ. У РЕКИ. ПОЛЕ. УТРО

Парень спускается с ведром к реке, заворачивает штанины, заходит по колено в реку, набирает воду, с полным ведром поднимается на берег.

Поле за берегом. На поле растет трава. Парень идет мимо, но затем замечает что-то в траве. Останавливается, ставит ведро, подходит ближе. Он пока не понимает, что там в траве. Делает еще пару шагов, но тут же снова останавливается и ошарашенно смотрит. Что он увидел, пока неизвестно, но понятно, что парня это испугало. Парень как ошпаренный убегает прочь в сторону балагана.

17. ЭКСТ. ПОЛЕ. УТРО

К тому месту, где что-то лежит, осторожно подходит старик. Парень за его спиной. В руках парня заряженная рогатка, которую он направляет вперед. Старик внимательно изучает находку, смотрит вперед. Затем отходит подальше, идет за ведром. В это время парень остается один, он испуганно целится вперед, ждет старика, оглядывается в его сторону.

Старик приходит с ведром, еще раз изучает увиденное, затем подходит ближе и выливает воду перед собой.

Тут наконец все становится понятно. С земли резко встает мужик (30). Он поднимается на переднем плане, спиной к камере, лицом к старику и парню. Мужик полностью голый, он славянин, блондин. У него длинные волосы, почти до плеч. Сам он словно с похмелья, хотя и не видно пока его лица, но четко улавливается его удивление, потерянность.

Мужик секунду оглядывается, обращает внимание на рядом стоящих, хочет что-то сказать. Начинает мычать.

В это время парень выстреливает из рогатки, попадает в лоб мужика, отчего тот теряет сознание и бревном падает.

Старик испуганно наклоняется посмотреть, что с мужиком. Парень за спиной старика так же продвигается вперед, в то же время лихорадочно заряжая вновь рогатку.

Так они оба стоят, уставившись вперед, на мужика, которого уже не видно в кадре. Через мгновение мужик приходит в себя, слышно мычание и кряхтение. Тут парень не выдерживает, паникует и от страха стреляет еще раз. Слышен выдох, понятно, что мужик снова потерял сознание.

Старик оборачивается к парню, отбирает у него рогатку.

Старик. Да хорош стрелять!

Парень. Кто это?

Старик. Черт знает, а ну давай бери его за ноги.

Парень наконец выходит из-за спины старика.

18. ИНТ. БАЛАГАН. УТРО

Парень и старик сидят на одной стороне стола. Мужик на другой. Все молчат. Парень долго смотрит, затем ухмыляется в сторону старика.

Парень. Прям как черт.

Мы видим мужика. У мужика на лбу две шишки, как рога. Мужик внимательно смотрит на обоих. У мужика борода. Весь он обросший. Старовер, что ли? Не понятно.

Старик. Ты кто?

Мужик не реагирует. Становится понятно, что он не понимает языка, он вообще не понимает, где оказался. Кажется, он с другой планеты, по крайней мере, точно из другой страны.

Старик соображает, как разговаривать с ним. Смотрит на парня, хотя от парня сейчас толку мало. Тот тоже сидит, не понимая, что делать. Старик громко пытается говорить, медленно и активно жестикулируя.

Старик. Я здесь живу. Мой дом. Этот тоже здесь живет. А ты откуда?

Старик все это говорит почти жестами. Мужик на это лишь улыбается и кивает.

Парень. Он тебя вообще не понимает.

Мужик, словно вспомнивший важное, начинает тараторить на тарабарском языке, тоже активно жестикулируя. Заканчивает. Старик и парень сидят неподвижно, они не понимают ничего.

Старик. Надо бы в деревню сообщить. Вдруг иностранец какой. А мы его тут из рогатки… Только как теперь до деревни доберешься?

Парень. И чего с ним делать тогда?

Старик соображает. Осматривает балаган. Долго пялится на мужика.

Старик. Дай ему отцовскую одежду, там в ящике у двери пошарь, отец, когда приезжал, оставлял что-то.

Наверху начинают кудахтать. Мужик обращает внимание, показывает пальцами. Что там такое? А старик и парень не обращают уже внимания на кудахтанье. Парню все кажется забавным. Он весело смотрит то на мужика, то на старика.

Парень. А я еще приезжать сюда не хотел!

19. ЭКСТ. У БАЛАГАНА. ДЕНЬ

Парень сидит на бревне. В руках у него рогатка, он рассматривает камушки на земле. Тут из балагана выходит мужик. На мужике футболка парня, спортивки парня. Все это ему в обтяжку, да так, что если он повернется, все это непременно порвется. Мужик останавливается у балагана. Парень встает, тут же мотает головой.

Парень. Не-не, снимай мою одежду, я же тебе показал, в ящике бери и надевай.

Мужик вопросительно смотрит на парня. Тоже о чем-то возмущается, на тарабарском языке что-то ему объясняет. Парень мотает головой.

Парень. Да нифига подобного. Давай снимай говорю. Это мое!

Мужик и парень словно понимают друг друга, хотя и говорят на разных языках. Мужик поворачивается и прихрамывая отходит к балагану. Парень замечает это и возмущается.

Парень. Эй! И трусы мои снимай. Да, да!

Мужик оглядывается, уходит в балаган.

Тут из сарая выглядывает старик, он в фартуке, в руках инструменты. Из сарая идет дым – старик варит самогон. Парень замечает старика, кричит ему.

Парень. И что делать?

Старик разводит руками, отмахивается, мол, это твоя забота, а мне не мешай, и заходит обратно в сарай.

Парень продолжает стоять, ждать мужика. Натягивает рогатку, стреляет по банке у стены балагана. Попадает. Банка звенит.

20. ЭКСТ. ПОЗАДИ БАЛАГАНА. ДЕНЬ

Мужик в светлой рубашке с рукавами, серых брюках, ботинках. Он копает яму, уже по колено в яме.

Парень стоит рядом, он и не собирается помогать. У него в руках рогатка. Он смотрит на солнце, закрывает рукой лицо, целится в него и стреляет из рогатки. Затем шарится в карманах, достает следующий камушек, заряжает рогатку, снова целится. Так он стреляет вдаль.

Спустя время парень замирает. Он чувствует боль. Наклоняет голову вниз. Заболел зуб. Притом сразу очень сильно. Парень стонет.

Мужик останавливается, вопросительно смотрит на парня. Что-то ему говорит, жестикулирует, ковыряется во рту, трогает зуб, сплевывает.

21. ИНТ. САРАЙ. ДЕНЬ

Парень стоит в сарае у дверей. Держит щеку, на лице гримаса боли. Зуб болит.

Старик химичит со своим аппаратом, наливает в бутылку самогон. Из бутылки переливает в стакан. Смотрит на парня. Не, многовато будет. Выпивает из стакана половину. Остатки протягивает парню. Парень берет, выпивает, морщится. Передает стакан обратно. Старик задумчиво смотрит на парня.

Старик. Покажи давай.

Парень открывает рот, старик заглядывает. Затем отворачивается. Ставит стакан на место, бутылку закупоривает, смотрит аппарат – тот работает, пыхтит. Парень смотрит на стакан.

Парень. Может, еще?

Старик грозно смотрит. Жестами указывает на дверь. Парень выходит из сарая.

22. ИНТ. БАЛАГАН. НОЧЬ

На своих лежаках лежат все трое. Никто не спит. На крыше снова топают и кудахчут. Старик лежит так же задумчиво, думая о своем. Мужик лежит чуть ли не смеясь от счастья, от радости. Ему безумно нравится, что творится наверху, его прикалывает это.

Парень лежит, свернувшись клубком, щека его опухла, боль так и не ушла. Парень держит щеку. Больно. На улице тихая ночь.

23. ЭКСТ. У БАЛАГАНА. УТРО

Старик выходит из туалета, подходит к балагану. Но тут он видит, что на лестнице у крыши сидит мужик. Он пугает старика кудахтаньем. Мужик изображает из себя курицу, с напыщенным лицом вертит головой. Ста-

рик от испуга шарахается в сторону, затем понимает, что это всего лишь мужик.

Мужик прыгает с лестницы, приземляется на корточки, тут же начинает ходить по-куриному вокруг старика. Все время кудахчет.

Парень сидит у костра, держится за опухшую щеку, пытается смеяться.

Старик некоторое время дает мужику покривляться.

Старик. Сегодня яму закончите копать. Яму.

Старик показывает жестами, что копает. Мужик встает, вопросительно и весело наблюдает. Старик указывает на яму и лопату.

Старик. Да, копать. Вот такую скопаете!

Старик показывает повыше своей головы. Мужик повторяет, но показывает себе по грудь. Старик мотает головой.

Старик. Нет, вот такую, поняли?

Старик еще раз показывает глубину, затем заходит в балаган. Мужик наблюдает за ним, затем садится на корточки и продолжает кривляться. Парень то смеется, то морщится от боли.

24. ЭКСТ. ПОЗАДИ БАЛАГАНА. ДЕНЬ

Мужик копает яму. Яма уже наполовину выкопана, по пояс мужику.

Парень сидит рядом, он не копает. Он лежит на земле, смотрит на небо и держится за щеку. Она опухла еще сильнее.

Мужик останавливается копать яму. Участливо смотрит на парня, затем спрашивает на своем.

Мужик. Сильно болит?

Парень понимает вопрос, ноет, кивает. Дальше продолжает лежать. Мужик выходит из ямы, еще раз смотрит на парня, затем быстро уходит к балагану, скрывается за ним.

Парень провожает его взглядом. Ждет. Ждать ему недолго. Мужик тут же возвращается обратно. Он держит в руке бутылку. Мужик подходит к парню и протягивает ему бутылку. Парень удивляется, оглядывается на балаган.

Парень. Ты откуда взял это? Ты чего, в сарай заходил? Он же узнает!

Мужик объясняет, что старик ни о чем не догадается. Успокаивает парня. Затем, чтобы совсем уж расслабить парня, открывает бутылку и отпивает глоток. Протягивает бутылку парню. Парень в сомнениях берет бутылку, смотрит на мужика.

Парень. Ладно, но только по глотку. Чтобы боль унять. Понял? Остальное обратно отнесешь.

Мужик соглашается, мол, да о чем разговор.

25. ЭКСТ. У БАЛАГАНА. ДЕНЬ. МИНИ-СЦЕНЫ

1

В кадре появляется парень. Он шатается. Пьяный, в руках у него новая бутылка. Парень пыхтит, готовится, прыгает.

Парень. Ух! Всё, готов!

Мужик с другой стороны, тоже пьяный, со своей бутылкой в руках, отпивает, ставит бутылку на землю. Начинает прицеливаться. Долго готовится, затем с разбегу, неуклюже, неумело пинает парня в голову. Парень отходит, сгибается, рычит от боли, сплевывает.

Парень. А-а-а! Твою ж мать! В другую сторону надо было!

Парень отпивает, смеется, сплевывает. Мужик тоже смеется.

Парень. Давай снова! Вот сюда!

Мужик снова прицеливается, но его шатает. Он готовится, подбегает и замахивается ногой. Но, видимо, совсем не рассчитав, попадает парню в пах.

Парень корчится от боли, отталкивает извиняющегося мужика.

2

Мужик шарится в ящике в балагане. Выходит из него с большими щипцами в руках. Подходит к парню, который сидит у костра на чурке.

Мужик указывает парню открыть рот. Парень вроде открывает, но тут же отдергивается.

Парень. Ты давай осторожней!

Мужик разговаривает на своем, но оба друг друга понимают.

Мужик. Не боись. Давай открывай рот. Только не дергайся! Ща выдернем нахрен!

Парень. Смотри! Не тот зуб сейчас оторвешь!

Мужик. Не шевелись, твою мать!

Оба на взводе, испуганы, почти до истерики, но и смеются, оба пьяные, взмокшие, как кошки драные, друг на друга психуют. Боятся оба, паникуют.

Мужик лезет в рот парня, начинает схватывать щипцами зуб. Парень терпит, но после всего мычит, показывает мужику убрать щипцы.

Парень. Нормально делай, внимательно давай!

Мужик от страха тоже психует, мол, давай сам тогда себе вырывай! Бросает в сердцах щипцы на землю.

3

Мужик стоит у двери балагана. Он выпивает из бутылки, закупоривает ее, прячет в кармане. Затем прижимается к двери.

Мужик. Ну чего? Готов?!

Мужик слушает. Затем отсчитывает до трех и резко открывает дверь.

Тут видно, что парень сидит посередине балагана, к его зубу была привязана нитка, а нитка привязана к дверной ручке.

Мужик смотрит на парня, затем на дверь, а затем на пол. Зуб не оторвался, оторвалась дверная ручка. Мужик еще раз вопросительно смотрит на дверь. Как же так!

4

Снова парень сидит у костра. Мужик выходит из балагана со стамеской и молотком в руках. Парень отпивает из бутылки.

Мужик грозно подходит к парню. Ставит ногу ему на плечо, открывает ему рот. Ставит стамеску на зубы. Прямо слышен скрежет. Целится молотком.

Парень возбужден, оба пьяные, настроены во что бы то ни стало сломать зуб.

Парень. Готов!

Мужик долго прицеливается, вот-вот ударит.

5

Мужик и парень лежат на крыше, смотрят из дверного проема вниз на землю. К зубу парня привязана нитка. Мужик берет в руки кирпич. Нитка привязана к кирпичу.

Мужик смотрит на парня, мол, а теперь-то готов?

Парень уверенно крутит пальцем: давай кидай!

Мужик кидает кирпич. К удивлению обоих кирпич не достигает земли, а повисает на нитке на полпути. Снова неудача.

6

Парень стоит у костра. К зубу снова привязана нитка. Нитка привязана к камушку. Камешек к рогатке. Рогатка в руках мужика, который стоит впереди парня. Мужик натягивает рогатку. Оглядывается на парня. Тот кивает ему: готов!

Мужик пожимает плечами, стреляет. Стреляет высоко. Оба радостно видят, что нитки нет. Парень открывает рот, копается, радостно понимает, что зуб улетел с камнем. Радуется с мужиком. Оба, как дети, начинают прыгать, мужик спотыкается и падает. Мужик, смеясь, показывает, что надо бы найти зуб, куда он улетел.

26. ЭКСТ. У ЛЕСА. ДЕНЬ

Мужик и парень на корточках ползают по траве у леса, примерно в том месте, куда должен был упасть камень. Шарят руками по траве.

Парень внимательно проходит по территории, радостно нащупывает в траве камень. Поднимает его. Притягивает нитку, наконец поднимает зуб. Радостно показывает мужику.

Мужик смотрит тоже с улыбкой, но тут же внимание его приковывает соседняя трава. Мужик подползает ближе, изучает траву, срывает ее, нюхает, удивленно смотрит на парня. Парень прячет зуб в карман, вопросительно смотрит на мужика. Мужик догадавшись, что это за трава, смотрит на парня.

27. ЭКСТ. ЯМА. ДЕНЬ

Парень и мужик сидят в яме на земле, облокотившись на стену. Они уже почти выпили всё. Вдобавок ко всему у мужика самокрутка из найденной травы. Это не указывается, но понятно, что мужик нашел коноплю и еще какие-то травы.

Курят. Передают друг другу косяк. Наслаждаются. Пускают колечки.

Тут они слышат приближающиеся шаги, парень быстро прячет косяк. Успевает.

К яме подходит старик. Он вопросительно смотрит вниз на укурившихся пьяных парня и мужика, которые так же вопросительно смотрят на старика.

Старик долго и внимательно смотрит на них, пытается понять, что происходит. Мужик с парнем пытаются не шевелиться. Старик осматривает яму.

Старик. Выкопали, значит. Ладно. Хорош. В лес пойдете, для оклада бревна приготовите. Начинайте оклад ставить, потом вон доски постругаете. Все понятно?

Мужик с парнем несколько раз кивают. Старик внимательно смотрит на них.

Старик. Зуб-то болит?

Мужик с парнем несколько раз мотают головой. Мол, не, все отлично.

Что-то не то. Но что, так старик и не понимает. Он уходит прочь. Видно, как он отходит с лопатой к балагану.

28. ЭКСТ. КРЫША БАЛАГАНА. СУМЕРКИ

Мужик на корточках сидит на краю крыши, смотрит вдаль. Прикалывается – кудахчет.

Рядом с ним, свесив ноги вниз, сидит парень. У парня на лице привязана бумажная борода. Как будто он тоже весь обросший. Мужик еще кудахчет. Редко. Парень тоже расслабленно смотрит вдаль, мечтает.

Парень. Найти бы такую. Высокую, с длинными волосами. А улыбка у нее божественная. Глаза зеленые. И ходит она как будто плывет.

Мужик на тарабарском спрашивает, о ком речь. Смотрит на парня. Парень обращает внимание на мужика, вяло поворачивается на бок.

Парень. Это я так, мечтаю.

29. ЭКСТ. ЛЕС. СУМЕРКИ

Эта сцена проходит под музыку.

Мужик и парень бегут по лесу, у парня бумажная борода и волосы длинные, как у мужика. Они оба останавливаются, кричат вдаль, радуются, прыгают, крутятся. Деревья с ними начинают кружиться. Танцы с деревьями. Общая эйфория. Веселые крики их не слышны, ветер колышет верхушки деревьев.

30. ИНТ. БАЛАГАН. НОЧЬ

Все трое лежат. Старик на своем месте, а вот мужик и парень лежат на полу. Старик все время косится на них. Он до сих пор подозревает их, но, в принципе, он понял, что они нажрались и укурились каким-то образом. И старику это не нравится. Он ничего не говорит, но хмуро лежит и оглядывается на них.

А парень и мужик лежат смирно, не шевелясь, как два бревна. Они не отрывают взгляда с потолка. Они кудахчут в ответ, как только слышат

кудахтанье наверху. Чуть ли не взрываясь от смеха. Собравшись с силами, парень кудахчет, и оба становятся как помидоры, сдерживают смех. И так несколько раз. Видно, что их не хило штырит.

31. ИНТ. БАЛАГАН. ЭКСТ. У БАЛАГАНА. УТРО

Мужик просыпается у себя на лежаке. Он открывает глаза. Тут он чувствует, что что-то не то. Он медленно подносит руку к подбородку и с ужасом понимает, что его бороды и усов нет – они отстрижены. Он подносит руку к голове и вскрикивает – на голове волосы тоже пропали. Грубо, ножницами его ночью постригли и обрили. От крика просыпается парень, он смотрит на мужика и смеется. Мужик в трусах выбегает на улицу, видит в костре остатки волос. Кричит.

Тут мужик замечает у сарая старика, который делает вид, что не видит мужика. Мужик сразу понимает, чьих рук дело, быстро идет к старику. Старик мешкается, что ему делать, не знает. Затем разворачивается и спешно уходит за сарай. Мужик начинает бежать за стариком.

Так они выбегают из-за сарая, бегут вокруг балагана, по территории. Мужик все никак не догонит старика, кричит ему на своем, чтобы тот остановился. Бегут снова вокруг балагана, в это время старик успевает забраться на лестницу. Лестницу он скидывает вниз. Мужик останавливается у крыши, смотрит снизу на старика, говорит ему спускаться. Старик испуганно сплевывает.

Мужик пытается ставить лестницу, но старик ногами отталкивает ее. Мужик пытается снова, старик тут же пинает лестницу. Затем старик залезает внутрь, пропадает на секунду, выглядывает, смотрит на мужика и начинает закидывать его яйцами. Яйца попадают в мужика. Мужик уворачивается. Затем он отходит, забегает в балаган, выбегает с лопатой. Смотрит – на крыше старика не видно. Мужик ставит лестницу, быстро взбирается на нее, заглядывает внутрь крыши – нет старика. Успел-таки старик куда-то убежать. Мужик в сердцах сбрасывает лопату на землю, снова поглаживает себя по голове, хнычет. На голове разбитые яйца.

За всем этим весельем и безумием наблюдает парень, который сидит у костра так же в трусах. Он без остановки смеется. Опухоль с щеки спала.

32. ИНТ. БАЛАГАН. ВЕЧЕР

Мужик и парень сидят за столом. Едят яйца.

Заходит старик. Осторожно. Как кошка, оценивая обстановку.

Мужик укорительно смотрит на старика, затем кивает парню пододвинуться. Старик садится за стол напротив мужика, берет яйцо, ест.

Мужик встает, берет кружку, наливает чай из заварника, добавляет воду. Ставит кружку перед стариком. Старик понимает, что мужик мирится.

Парень. Ты где был весь день? Проголодался, наверное.

Мужик внимательно смотрит на старика, мол, пей, пей, весь день же не пил.

Старик хихикает осторожно, затем отпивает из кружки. Удивляется вкусу.

Старик. Новый чай заварили?

Парень. Новый. А так круто ты его!

Парень кивает на мужика, мужик хмурится, старик виновато отпивает. Старик немного расслабляется, пьет чай, ест яйца. Мужик делает вид, что ему все безразлично, что ничего сегодня не произошло.

33. ИНТ. БАЛАГАН. НОЧЬ

Мужик лежит на лежаке, поглаживает голову. Парень лежит у себя. Оба молчат.

Тут в балаган вваливается старик. Он перевозбужден. Старик некоторое время стоит в дверях, смотрит в пустоту. Затем снимает рубашку, скидывает ботинки, подходит к середине балагана.

Мужик и парень обращают внимания на него. Словно смотрят представление. Переворачиваются на бок. Старик резко начинает кудахтать. Смотрит на потолок. С паузами кудахчет, затем начинает ходить по балагану по-куриному. Видно, что старика штырит. Парень удивленно поворачивается к мужику. Мужик довольно смотрит на старика.

Парень. Ты что ему в чай добавил?!

Мужик не отвечает. Его сильно забавит это. Он встает с лежака и тоже вслед за стариком начинает ходить по-куриному. Кудахтать с ним.

Парень присоединяется к ним, и все трое начинают беситься, смеяться, прыгать, всем весело. Балаган превращается в курятник.

34. ИНТ. БАЛАГАН. УТРО

Все трое сидят за столом. У старика разбитое состояние. Все угрюмо смотрят на яйца, которые стоят посередине стола. Снова яйца. Они уже в рот не лезут никому.

Старик через некоторое время встает, шарит по углам, достает спиннинг, проверяет его и выходит с ним из балагана.

Мужик и парень продолжают сидеть за столом, провожают взглядом старика.

35. ЭКСТ. У РЕЧКИ. ДЕНЬ

Старик сидит на берегу речки. В руках держит спиннинг, рядом стоит пустое ведро. Солнце уже высоко. Рыба не клюет.

Издалека подходит с ведром мужик. Он спускается к реке, останавливается сбоку от старика, наблюдает, как тот рыбачит. Оба обмениваются взглядами. Мужик заглядывает в пустое ведро, с сочувствием мотает головой. Старик старается не обращать больше на него внимание.

Постояв, подождав результата, но так его и не увидев, мужик ставит свое ведро и начинает раздеваться. Раздевается догола. Раздевшись, он тут же заходит по пояс в реку. Старик удивленно наблюдает за ним. А наблюдать есть за чем.

Мужик стоит по пояс в воде. Руки у него на поясе. Он стоит и ждет. Готовится к чему-то. Старик вопросительно наблюдает.

Вскоре мужик дергается, опускает руки в воду, к паху, и выдергивает рыбу, поворачивается к старику и бросает ему рыбу на берег. Дальше поворачивается и продолжает таким образом дальше рыбачить.

Старик ошеломленно приподнимается. Он не верит своим глазам. То есть получается, что мужик рыбачит на свой член! И рыба клюет! Что за чудеса!

Пока старик соображал, что он такое видит, у мужика новый клев, он ловит еще рыбу и бросает ее на берег. Смотрит на старика, радостно смеется.

Старик тоже радостно резко раздевается догола. Забегает в реку по грудь. Встает рядом с мужиком. Оба переглядываются. Старик радостно ждет, когда и у него заклюет. У мужика тем временем уже новый клев. И еще. И еще. Старик с завистью смотрит на клев мужика.

У старика не клюет. Мужик уже с дюжину рыб выбросил на берег.

И тут старик резко дергается и кричит. Затем снова дергается.

Мужик приближается, ныряет, тут же выныривает и с ужасом смотрит на старика. Старику больно, он кричит, пугается, машет руками.

Старик. Убирай его! А-а-а, выдергивай!!!

Мужик в панике тоже что-то орет на своем. Хватает спереди мужика что-то и начинает тянуть на себя. Оба пытаются оторвать рыбу от старика. Не получается. Крепко присосалась рыбка!

Мужик выбегает на берег, рыщет на берегу, находит палку, забегает обратно и начинает палкой бить старика по паху, старик кричит. Мужик пытается оглушить рыбу, но, видимо, промахивается. Паника у обоих, суета. Мужик выкидывает палку, снова пытается рукой отодрать рыбу от старика.

36. ЭКСТ. БЕРЕГ РЕЧКИ. ДЕНЬ

На земле лежит большая щука. Огромная.

На щуку смотрят старик и мужик. Мужик очень удивлен и рад улову, старик недовольно смотрит на рыбу. Затем старик отходит за одеждой. Мужик поворачивается к нему, говорит на своем, мол, еще порыбачим?

Старик не поворачивается, прихрамывая, идет к своей одежде. Старик хмурый, ему совсем не весело.

Старик. Сам иди рыбачь!

Мужик весело смотрит вслед старику.

37. ИНТ. БАЛАГАН. ДЕНЬ

Мужик и парень сидят за столом. Парень такой же лысый, как и мужик. На столе большой таз с жареной рыбой. Мужик уплетает рыбу за обе щеки. Парень удивленно смотрит на таз. В тазу щука не умещается, она наполовину разрезана, но и то занимает много места.

Парень. Ну вы даете! Как вы умудрились такую рыбину поймать?!

Мужик ест и смотрит на старика. Старик сидит поодаль, на лежаке. К столу подходить он не хочет.

Парень берет рыбу и начинает есть, причмокивая от удовольствия. Еще бы! До этого сидели на одних куриных яйцах. Парень смотрит на старика, кивает ему.

Парень. Давай ешь иди, чё там сидишь?

Старик достает яйцо, ударяет его об лоб, очищает скорлупу на колени. Укорительно смотрит на таз с рыбой.

Старик. Да не охота чего-то. Яйца пожую.

Все продолжают есть.

38. ЭКСТ. ПОЗАДИ БАЛАГАНА. ДЕНЬ

Парень лежит с краю ямы. К нему подходит мужик с длинной палкой. Смотрит, приценивается. Затем на своем языке жестикулирует, говорит парню вытянуть руки. Парень вытягивает руки. И получается, что длина ямы равна длине парня с вытянутыми руками по локти. Мужик измеряет всё палкой, на палке делает пометку, отходит от ямы, зовя парня с собой.

39. ЭКСТ. ПОДАЛЬШЕ ОТ ЯМЫ. ДЕНЬ

Парень лежит на бревне. Мужик его измеряет. Ровно по палке. Делает зарубку на бревне. Парень встает.

Они оба тащат бревно и ставят на козла. Берут длинную двуручную пилу и начинают пилить. Пила идет тяжело. Поэтому мужик с силой на себя начинает дергать. Парень не отстает. Тоже начинает дергать. Пила движется резко. Мужик и парень при каждом рывке начинает ухать. Ух! Ух! Ух! Ух! Пытаясь друг друга перекричать. Все сильнее и громче. Начинают смеяться. Так отпиливают бревно по зарубку.

40. ЭКСТ. ПОЗАДИ БАЛАГАНА. ДЕНЬ

У ямы идет большая стройка. Мужик с парнем успели уже поставить оклад. Перетаскать лежаки к яме. Стучат топором. Оба раздетые по пояс, стоит жара, палит солнце, работа кипит.

Мужик, в очередной раз идя к яме, останавливается. Он замечает девушку (17), которая стоит у леса, почти скрывшись в нем. Девушка смотрит на них.

Мужик подходит к парню, толкает его, указывает на лес. Шепчет на тарабарском.

Мужик. Смотри, к тебе пришла?

Парень радостно и удивленно всматривается. Девушка машет им, смеется и убегает в лес, тут же пропадая из виду.

Парень бросает работу и бежит к лесу за ней.

Мужик отзывает его, оглядывается – нет старика. Мужик бежит за парнем. Так они вскоре оказываются у леса и тоже пропадают в нем.

41. ЭКСТ. ЛЕС. ДЕНЬ

Парень и мужик перебегают от дерева к дереву, потому как видят девушку, которая выглядывает с одного дерева, смеется, прячется и убегает к другому.

Так они играют в прятки, бегают друг за другом, смеются. Парень и мужик лысые и радостные. Тут они видят, что девушка убегает к остальным девушкам, с которыми убегает прочь в глубь леса.

42. ЭКСТ. ПОЛЯНА. ДЕНЬ

Парень и мужик выглядывают из кустов. Они с удивлением смотрят на девушек, которые сидят на полянке в лесу. Девушки сидят по кругу. Рядом с каждой девушкой лежит охапка цветов, травы. Девушки вяжут венки. Все девушки в легких белых платьях.

Парень и мужик выходят из кустов, не спеша подходят к ним, садятся рядом с девушками. Начинают молча смотреть на них. Девушки тоже замечают новых гостей. Не пугаются, переглядываются весело друг с другом. А кто-то и вовсе не обращает внимания на них.

Девушки заканчивают плести венки. Надевают на себя. Есть девушки, которые сплели и другие венки. Одна из девушек подходит к парню, надевает на него венок, берет его за щеки и целует в щеку. Тут девушки по очереди начинают подходить то к мужику, то к парню. На мужика надевают венок. И каждая девушка, целуя их, убегает в лес. Последней к парню подходит та самая девушка. Парень завороженно сидит: перед ним высокая девушка с зелеными глазами и черными волосами. О такой мечтал. Парень закрывает глаза, готовясь к поцелую. Но девушка смеется, ставит ему щелбан, отчего парень открывает глаза и удивленно смотрит на нее. Девушка не задерживается, тут же, смеясь, убегает прочь в лес.

43. ЭКСТ. ЦВЕТУЩЕЕ ПОЛЕ. ДЕНЬ

Яркое летнее желто-красное цветущее поле. Разнотравье. Мужик, парень и девушки по очереди выглядывают из травы. Мужик и парень ищут девушек. Девушки же прячутся от ребят. Эдакая игра в прятки. На головах у всех венки.

44. ЭКСТ. ЦВЕТУЩЕЕ ПОЛЕ. ДЕНЬ

Мужик и парень избрали другую тактику, чтобы заманить девушек. Они лежат в траве и весело кудахчут. Это действительно привлекает девушек. Которые незаметно, украдкой приближаются к ним. Девушкам интересно, что там в траве такое. Они подходят все ближе.

Выбрав удобный момент, когда девушки уже рядом, мужик и парень вскакивают и начинают ловить девушек. Девушки кричат, разбегаются в стороны.

Парень чуть не ловит девушку, она весело вырывается от парня, парень теряет равновесие, падает. Уже лежа, смотрит, как девушка, оглядываясь на него, убегает прочь. Парень радостно смотрит на смеющегося мужика, который сидит на земле.

Парень вскидывает руки.

Парень. И что теперь делать?

Мужик успокаивается, смотрит на парня, мол, я знаю, что нам делать.

45. ЭКСТ. У БЕРЕЗ. ДЕНЬ

Мужик и парень снова в лесу. Рядом лежат молодые стволы толщиной с палец. Мужик усиленно что-то мастерит. Парень вразвалку лежит рядом, наблюдает.

Парень. Что это?

Мужик бубнит на тарабарском, отмахивается.

Мужик. Увидишь, ща, погоди немного.

Парень осматривается. Вздыхает.

Парень. Эх, пропали наши девчонки!

Мужик мотает хитро головой, мол, куда они пропадут.

46. ЭКСТ. ПОЛЕ. ЗАКАТ

Мужик с парнем сидят на земле. Впереди широкое поле, где-то внизу озеро, вдалеке лес. Холмы.

Мужик прикладывает самодельную свистульку ко рту. Начинает звучать музыка. Музыка с ветром поднимается над полем, трогает верхушки деревьев. Она плывет по полю, будя пчел и мух, теребя цветы. Она уносится вдаль.

47. ЭКСТ. ПОЛЕ. ЗАКАТ

К камере сбоку прибегает девушка. Она останавливается, больше не смеется. Прислушивается. Ей нравится мелодия. Она наслаждается. Через мгновение девушка замечает вдалеке своих подруг, убегает прочь из кадра. Камера остается на месте – ловит красный закат на горизонте.

48. ЭКСТ. ПОЛЕ. ЗАКАТ

Мужик продолжает играть. Парень сидит рядом, смотрит на закат.

Постепенно к ним подсаживаются девушки, которые то слушают, как играет мужик, то смотрят вместе с парнем на закат.

Парень замечает, что к нему подсаживается та самая девушка, он улыбается ей, и они вместе наблюдают за закатом.

Девушек замечает и мужик. Он заканчивает играть. Девушки уже их не боятся. Все спокойно наблюдают за закатом. Постепенно становится видно, что к ним начинают подходить и еще девушки. А с ними и парни. Людей становится много. Все тихо подсаживаются, ничего не говоря, смотрят вдаль.

49. ЭКСТ. ПОЛЯНА В ЛЕСУ. ВЕЧЕР

Горит костер. Много людей стоят у костра. Девушки красят мужика и парня. Красят лицо краской. Кто-то из девушек начинает проходить мимо всех остальных и брызгать их водой с ладони. Тем временем девушка начинает подходить ко всем остальным, давая им выпить по глотку из кувшина. Все отпивают. Девушка останавливается у парня. Протягивает кувшин ему. Парень сомневается. Тогда девушка сама поит парня. На это весело смотрит мужик, он радуется с остальными.

50. ЭКСТ. ПОДАЛЬШЕ ОТ КОСТРА. ВЕЧЕР

Многие девушки расходятся по округе, подходят к березам, делают саламу – привязывают разноцветные ленточки к веткам.

У одной из берез стоит та самая девушка, которая привязывает свои ленты к березе. К ней подходит парень. Он помогает ей довязать, затем берет ее за руку, девушка поворачивается к нему.

Тут у костра начинают звучать барабаны. Девушка реагирует, улыбается парню и убегает от него к костру. Парень остается один. Он поворачивается. Вначале смотрит вслед девушке. Затем его внимание привлекает мужик. Он выходит из леса с другими мужиками. В руках у них огромные ветки. Мужик улыбается ему. Парень кивает ему. Мужик с остальными отходит. Парень остается смотреть на все. Тут на его лице отражается взрыв пламени – огромные ветки кинули в костер. Костер разгорелся. Парень удивляется такому костру.

51. ЭКСТ. У КОСТРА. ВЕЧЕР

У костра по бокам стоят люди.

Мужик разгоняется издалека, бежит к костру, перепрыгивает его. Все люди вскрикивают, радуются. Начинаются прыжки через костер. И парни, и девушки, и подростки, и бабы. Все прыгают, веселятся.

Неожиданно парень оказывается в круге танцующих хоровод. Рядом девушка. Начинается большой танец, который превращается в круговорот. Бесконечное число людей, радость, танцы, все сливается воедино. У парня кружится от всего голова. Он растворяется во всеобщем праздновании, ему важно, что рядом девушка. Они постоянно друг на друга смотрят. Костер озаряет все вокруг.

52. ЭКСТ. РЕЧКА. НОЧЬ

На берегу сидят девушки, они зажигают свечи, пускают венки в воду.

Из-под воды выныривает мужик, он ровно попадает под чей-то венок, который оказывается у него на голове. Мужик примеряет венок, затем смотрит на девушек.

Мужик. Чей венок?

Девушки его не понимают. Мужик выбегает из воды, начинает гоняться за всеми девушками сразу. Девушки смеются, мужик тоже за ними смеется, пытается их поймать. Девушки отталкиваются, смеются, раздеваются догола, заходят в воду.

Мужик ошарашенный, он недолго думает, затем снимает одежду, тоже забегает в реку, смех, крики.

В реку бросаются прибежавшие парни. Веселье становится на порядок сильнее.

53. ЭКСТ. ПОЛЯНА. РАССВЕТ

Всю ночь люди не спали.

Теперь же многие из них стоят лицом к востоку с поднятыми руками – ждут восхода солнца. Стоят молча, они уже не веселятся. Чувствуется всеобщее умиротворение и покой.

Парень и девушка стоят в толпе, так же с поднятыми руками. Они тоже встречают солнце. Парень смотрит на девушку. Оба улыбаются друг

другу. У парня, видимо, это лучшая ночь. Он безумно счастлив всему, что происходило здесь.

Восходит солнце. Люди встречают его, радуются.

54. ЭКСТ. У ЛЕСА. РАССВЕТ

Опушка леса. Со стороны леса стоят подружки девушки, ждут ее. С другой стороны от леса чуть поодаль стоит мужик, ждет парня.

Сами парень и девушка стоят у леса. Они держатся за руки, смотрят друг на друга.

Девушка целует парня и убегает к подружкам, вскоре все девушки пропадают в лесу.

Парень счастливый поворачивается к мужику, подходит к нему.

Парень с мужиком радостно бегут прочь от леса по опушке в сторону балагана. Бегают по-куриному, кудахчут, пытаются взлететь. Затем парень запрыгивает на мужика, так они бегут весело, смеясь. Парень подгоняет мужика.

Стелется утренний туман.

55. ЭКСТ. ПОЗАДИ БАЛАГАНА. ДЕНЬ

Через балаган к стройке идет старик с ведром в руках. Он подходит к каркасу туалета. Смотрит. Затем выливает ведро.

В кадре появляются мокрые парень и мужик. Оба спали, а старик таким образом их разбудил.

Старик молча ставит ведро, разворачивается, уходит. Где-то за балаганом он поднимает с земли таз, полный рыбы, и заходит в балаган с ним.

Мужик спросонья следит за стариком, как только замечает таз, смеется, указывает пальцем, поворачивается к парню. Говорит ему на своем.

Мужик. Видать, понравилась рыбалка деду!

Затем мужик обращает внимание на парня, снова смеется, показывает ему на лицо.

Мужик. Вытри губы!

Парень вытирает лицо, губы, которые все в помаде.

Затем парень радостно, только проснувшись, мечтательно разводит руки в стороны, заносит их за затылок и, тоже смеясь, ложится обратно, погружаясь в воспоминания.

56. ЭКСТ. У САРАЯ. СУМЕРКИ

Сарай дымится – варка в разгаре. Старик в фартуке и с поварешкой в руке выходит из сарая. Вглядывается вдаль. Камера панорамирует через территорию и останавливается на дороге напротив. По дороге издалека приезжает трактор «Белорус». Трактор тарахтит, едет и останавливается рядом со стариком.

Дверь трактора открывается и из него вылезает фермер (55), мужик из деревни, упитанный. Видно, что он приезжает не впервые.

Фермер, не смотря на старика, залезает в ковш и вытаскивает оттуда несколько ящиков. Тут же уносит эти ящики в балаган.

Старик снова остается один. Он с чувством плюется. Еще одного черти привели!

57. ЭКСТ. БАЛАГАН. СУМЕРКИ

Фермер сидит напротив всех за столом. Он вытаскивает из ящиков продукты, соль, консервы, крупы, хлеб. Достает нож, открывает консервы, режет колбасу.

Старик достает бутылку, парень притаскивает два стакана. Старик разливает самогон, стакан передает фермеру, и они оба, не говоря ни слова (до сих пор), пьют. Морщатся. Закусывают. Старик сразу по второй. Снова пьют.

Фермер обращается к старику. Он жалуется на жизнь.

Фермер. Вот все в город хотят. Вся молодежь уезжает. Хотят в конторах работать. В квартирах жить, на машинах ездить. Вот, руки! Руками надо работать и в поле. Себя прокормишь, семья голодать не будет. Ведь так? Нынче только на себя надо надеяться. Имей свою землю, свой огород, хозяйство. Вот я сидел бы в конторе. И что? Сократят или уволят, и чтобы я делал? А так хрен кто меня уволит. Сам себе хозяин.

Парень. Дашь кружок сделать вокруг балагана?

Фермер упорно смотрит на парня, затем на мужика. Наливает стакан, ставит перед парнем. Парень оглядывается на старика. Тут мужик смекает, берет стакан и выпивает за парня.

58. ЭКСТ. БЕРЕГ РЕЧКИ. СУМЕРКИ

Берег речки. В кадре появляется хмельной и удивленный фермер. За ним такой же старик. Оба смотрят прямо.

А смотрят они на речку. Там трактор «Белорус» по крышу в воде. На крыше сидит мужик, он оглядывается на стоящих на берегу. Тут к берегу прибегает парень с веревкой (он бегал к сараю). Фермер его останавливает, продолжает смотреть на свой трактор.

Фермер. Не трогай. В следующий раз сам вытащу. Пусть так стоит.

Фермер поворачивается к старику.

Фермер. А ты дашь все, что у тебя есть.

Старик послушно кивает. А что еще делать!

59. ЭКСТ. У САРАЯ. СУМЕРКИ

Фермер со стариком копошатся в сарае. Затем выходят. Фермер вытаскивает полный бидон с самогоном. Так и не попрощавшись, он тут же с бидоном в руках уходит прочь по дороге.

Старик, парень и мужик смотрят ему вслед. Долго. Фермер скрывается за поворотом.

Старик. Все забрал.

Парень смотрит на старика, затем залезает на крышу сарая, оттуда вытаскивает три бутылки с самогоном, подходит к старику.

Старик удивленно смотрит на парня. Затем грозно замахивается поднятой палкой. От этого парень с бутылками садится на корточки, внимательно смотрит на старика.

Секундное замешательство. Парень ничего лучше не придумывает, как прокудахтать и начать ходить на корточках, изображая курицу.

Старик изумлен. Мужик радостно смотрит на старика.

60. ЭКСТ. ПОЛЕ. СУМЕРКИ

Все трое уже выпили бутылки. Они в высшей степени радости и задора прыгают по полю, кудахчут, ходят по-куриному, прикалываются, радуются. Идет дождь. Они полностью намокшие, смеются, кричат.

61. ИНТ. БАЛАГАН. УТРО

Старик с трудом просыпается. Он с глубокого похмелья. Голова трещит. Он встает со своего лежака. Мелкими шагами проходит мимо небольшого зеркала на стене. Останавливается. Всматривается. Тут же в ужасе вскрикивает. Хватает себя за голову – теперь и он лысый. Ночью постригли его. Старик хмуро смотрит на спящих парня и мужика. Затем, матерясь, выходит из балагана.

62. ЭКСТ. У БАЛАГАНА. ИНТ. САРАЙ. УТРО

Парень спускается с лестницы с ведром. В ведре яйца. Парень поднимает с земли книгу, записывает в нее сегодняшний улов. Затем берет ведро, идет к сараю.

Парень заходит в сарай. Смотрит, как старик копошится с аппаратом. Старик замечает парня.

Парень. Мы оклад поставили. Откуда доски брать?

Старик берет ведро, считает яйца, между делом говорит парню.

Старик. За сараем лежат.

Парень выходит из сарая.

63. ЭКСТ. ЗА САРАЕМ. УТРО

Парень заходит за сарай. Останавливается у досок. Доски лежат на земле. Все старые, гнилые. Черные, с дырками. Парень недолго думает. Он поднимает одну, та ломается в руках. Тогда парень стучит по сараю. Ждет. Стучит еще.

Через несколько секунд за сарай заходит старик. Он недовольно смотрит на парня.

Старик. Чего стучишь!

Парень показывает на доски.

Парень. Не, а как из них строить? Ты смотри.

Старик смотрит на доски. Видит, что к строительству они непригодные. Чешет затылок.

Старик. Все прогнили?

64. ЭКСТ. У БАЛАГАНА. УТРО

Старик сидит на первой ступеньке лестницы. Думает. Парень сидит у кострища. Старик упорно думает. Что же ему делать?

Немного погодя старик дергается, в его голове зреет план. Он кричит мужику. Мужик появляется сверху с крыши с венком на голове и травой в зубах. Вопросительно смотрит вниз на старика.

Старик. Ну а так чего, хорошо в травках разбираешься? Можно собрать что-нибудь полезное?

Мужик по-свойски кривится, мол, да какой разговор. Соберем!

Старик радостно начинает ерзать.

Старик. Сгоняй за травкой тогда. А ты *(парню)* давай за водой. Я знаю, откуда доски взять!

65. ЭКСТ. У САРАЯ. ДЕНЬ

Старик копошится в сарае. С трудом выволакивает оттуда печь. Катит ее на открытое место, ставит. Тут же заходит в сарай и выкатывает оттуда пустую большую бочку. Ставит рядом с печкой.

К этому времени подходит парень с ведрами. Выливает воду в бочку. Старик смотрит на дно бочки.

Старик. Давай еще!

И так несколько раз парень приходит с ведрами, пока бочка не заполняется.

Мужик приходит из леса с огромной охапкой трав. Он выбрасывает траву у печки. Вытирается. К этому времени старик с парнем делают аппарат. Мужик смотрит на все. Затем по-тарабарски объясняет им.

Мужик. Горькая будет.

Старик. А так чего делать, горькая так горькая.

Мужик мотает головой. Показывает на рот, морщится.

Мужик. Горькая плохо. Ягоды бы нужны.

Старик смотрит на парня. Парень объясняет старику.

Парень. Говорит, ягоды нужны.

Старик. Ну а где сейчас взять их?

Через некоторое время мужик приходит из леса с тазом ягод. Он бросает ягоды в бочку к травам.

Старик и парень уже сделали аппарат, затапливают печь. Старик удивленно смотрит на довольного мужика.

Старик. Ты где столько ягод нашел?

66. ЭКСТ. У САРАЯ. ДЕНЬ

Аппарат с бочкой стоит на открытом месте рядом с сараем. Спереди сарая стоит стол. За столом сидит старик. Он точит свой карандаш, затем открывает свою конторскую книгу. Старик смотрит вперед.

А впереди толпа жителей выстроилась в очередь. Все молчат, ждут, внимательно смотрят на старика. Все с досками, флягами, бутылками.

Старик начинает принимать первого. К нему подходит мужчина, показывает доску. Мужик берет у него доску, измеряет на парне, тот выпрямляет руки. Мужик одобрительно кивает старику. Старик командует налить полную бутылку. Мужчина подходит к бочке и парень ему

зачерпывает ковшиком самогон и наливает в его бутылку. После чего довольный мужчина уходит сразу же восвояси.

И так по очереди к старику начинают подходить жители деревни: то старики, то бабки, то мужики. Старик осматривает принесенные доски, говорит выкидывать все в общую кучу и идти к парню к бочке. А там уже парень наливает кому-то половину, четверть, у кого две доски, тому две бутылки, термос, кружки. У кого какая посуда с собой. Кто-то вместо досок дает еду, пирожки, молоко. Доски падают в общую кучу. Еда копится на столе перед стариком. Старик все упорно записывает в тетрадь.

К старику подходит деревенский мужичок (50) с маленькой доской. Мужик берет ее, измеряет, мотает головой.

Старик. Маленькая доска. Не пойдет.

Мужичок. Ну хоть кружечку тогда?

Старик. Нет, иди.

Старик прогоняет, мужичок обиженно уходит прочь с графином.

Последней становится бабка (70). Она смотрит на старика, досок у нее нет. Она высовывает изо рта зубной протез. Кладет его на стол. Старик смотрит удивленно на нее. Бабка, чтобы расположить к себе старика, беззубо улыбается.

Следующий кадр. Парень черпает со дна остатки самогона, поворачивается к бабке. У нее посуды нет. Бабка достает из кармана старый полиэтиленовый пакет, раскрывает его. Парень удивленно смотрит на бабку, затем наливает ей в пакет. А пакет оказывается рваный, снизу течет струйка. Бабка тут же замечает это, охает. Ничего лучше не придумывает, как присосаться к дырке. Так она с пакетом и убегает быстрее в деревню. Все удивленно провожают ее взглядом.

Старик наконец встает со стола, осматривает доски, подходит к бочке, берет ковш, черпает остатки, нюхает. От удовольствия выдыхает.

67. ИНТ. БАЛАГАН. ВЕЧЕР

На столе много еды. И пирожки, и мясо, и сметана. Все трое сидят за столом, с удовольствием все едят. Запивают это самогоном. Парень с удовольствием пьет молоко. Старик надевает зубной протез. О! Наконец-то будет жевать!

А поодаль от стола на чурке стоит одиноко миска с яйцами. Сегодня яйца никому не нужны.

68. ЭКСТ. У БАЛАГАНА. ВЕЧЕР

Мужик вразвалку выходит из туалета, идет к балагану, останавливается. Он видит, как бесцеремонно пьяный мужичок нагло идет из леса в сторону сарая. Мужичок подходит с графином к бочке, наклоняется к ней, наливает себе графин и уносит его обратно по полю прочь. Мужик наблюдает за ним, затем садится у костровища, достает свистульку, начинает играть. Камера поднимается над территорией, уже видна луна. Легкий ветер качает верхушки деревьев, музыка издалека плывет сквозь лес. Лес шумит. Великолепная ночь.

69. ЭКСТ. У БЕРЕГА РЕЧКИ. ДЕНЬ

На берегу стоит трактор. К нему привязана веревка. Фермер, который стоит в стороне вместе со стариком, парнем и мужиком, дает команду водителю-старику. Трактор начинает вытягивать потонувший трактор из речки. Вытаскивает его на берег. Водитель-старик выходит из своего трактора, начинает отвязывать трос с обоих тракторов. Со второго трактора льется вода.

Фермер молча смотрит на свой второй трактор. Старик делает вывод.

Старик. Надо теперь ждать, когда просохнет.

Фермер смотрит на старика.

70. ЭКСТ. У БАЛАГАНА. ДЕНЬ

У костровища, раздевшись, сидит поддатый фермер. Он курит. Рядом с ним спит пьяный водитель-старик. Сбоку сидит мужик.

Фермер наблюдает, как старик копошится вокруг своего аппарата. А парень носит воду в бочку. Понятно, что фермер уже несколько часов так расслабляется. Он берет яйцо, бьет себя по лбу, снимает скорлупу, бросает скорлупу в костер.

Фермер. На стариках все держится. Уйдут старики – помрет деревня. Приедут сюда всякие. Поделят эту землю, понастроят тут всякое.

Фермер отпивает из ковша, морщится.

Фермер. Вон у меня дед. Председателем колхоза семь лет отпахал. Там ничего не было. Лес. Тайга. Все по новой целину. На лошадях. Руками. Все выковыривали. Представляешь? Вот как работали!

Фермер поворачивается к мужику, хлопает его по плечу. Мужик тоже поддатый, смотрит на фермера, поддакивает.

Фермер замолкает, пьет, ест яйцо. Мужик как будто что-то вспоминает. Начинает показывать фермеру пойти порыбачить. Фермер долго смотрит на мужика. Потом отмахивается.

Фермер. Да какая тут рыбалка.

Мужик не унимается. По-тарабарски его уговаривает. Фермер пытается его понять.

71. ЭКСТ. РЕЧКА. ДЕНЬ

Фермер, мужик и парень рыбачат. Фермер удивленно смотрит, каким способом рыбачат ребята, затем сам пробует. Много рыбы! Фермер, как ребенок, радуется, от счастья ныряет в воду, светя голым задом.

72. ЭКСТ. У САРАЯ. СУМЕРКИ

Парень заканчивает наливать в бидон самогон из бочки. Затем с мужиком оттаскивают его к трактору. Ставят полный бидон в ковш трактора.

Фермер выходит из туалета, по пути к трактору будит своего водителя-старика у костровища. Тот резко встает, ошарашенно осматривается. Фермер его тащит за шкирку к трактору. Водитель-старик садится за трактор.

Фермер поворачивается к остальным. Обнимает старика, парня, мужика. Затем берет ванну, полную рыбы, оттаскивает ее к своему трактору, грузит ванну в трактор. Оба трактора заводятся и уезжают по дороге прочь от балагана.

Старик провожает трактора. Тем временем мимо него проходит мужик с тазом рыбы. Старик замечает таз, смотрит вслед мужику и парню.

Старик. А давай уху сварим, а!

Старик весело идет за мужиком и парнем к балагану. У балагана старик весело смотрит на крышу, кудахчет. Ему отвечают с крыши. Старик смеется, заходит за остальными в балаган.

73. ЭКСТ. ПОЗАДИ БАЛАГАНА. ДЕНЬ

Мужик колотит туалет. Ставит стойки, возится с досками. Парень чуть подальше, у балагана стоит перед тазиком. Он стирает одежду.

Стук прекращается. Парень поднимает голову, смотрит на мужика. Мужик, довольный, показывает парню на лес. Парень всматривается в лес и видит, что у самого леса стоит девушка, которая смотрит в их сторону.

Парень. Не может быть. Видишь ее!

Парень, довольный, бросает стирку, надевает рубашку, подходит к мужику. Они оба наблюдают, как девушка спускается к ним. Она подходит к стройке. Ее волосы перевязаны красной лентой.

Парень копается в карманах мужика, достает оттуда свистульку. Пытаясь произвести впечатление на девушку, начинает играть. Выходит у него ужасно. Девушка смеется, переглядывается с мужиком. Мужик останавливает парня. Вытаскивает свистульку из его рта. Кладет ее обратно в карман.

Девушка берет парня за руку и уводит его в лес. Мужик провожает их взглядом. Затем он слышит крики старика где-то из сарая.

Старик. Эй, ну чего там, строите-нет?!

Мужик кричит по-своему. Затем берет молоток в руки и продолжает строить дальше.

74. ЭКСТ. У БАЛАГАНА. ВЕЧЕР

По территории, отзываясь эхом из леса, разносится стук молотка. Мужик до сих пор строит. Его не видно, мы видим общий план территории.

75. ИНТ. БАЛАГАН. ВЕЧЕР

Старик просыпается от стуков. Прислушивается. Затем поворачивается к лежакам. Мужик понятно где. А вот парня нигде нет – лежак его пустой.

Стук заканчивается. Наступает тишина. Старик ложится обратно. Но тут же приподнимается снова. Он слышит, как на крышу кто-то залезает. Видимо, мужик. Наверху шорохи. Наконец, видимо, мужик залезает на крышу. Снова тишина. Старик прислушивается.

Через секунду на крыше начинают играть на свистульке. Старик слушает музыку, он поворачивается на бок, начинает наслаждаться музыкой.

76. ЭКСТ. КРЫША БАЛАГАНА. ВЕЧЕР

Мужик сидит на крыше, свесив ноги. Он играет. Музыка плывет по полю, ветром ее уносит к лесу. Верхушки деревьев шумят, шатаются.

77. ЭКСТ. У БАЛАГАНА. УТРО

Старик подходит к кострови́щу с ведром воды. Смотрит на спящего на охапке травы парня, затем выливает на него воду. Парень просыпается.

Старик. Где всю ночь шлялся? И где штаны твои?

Парень смотрит на ноги, штанов нет. Лоб его перевязан красной лентой с волос девушки.

Старик уходит, вместо него подходит мужик. Мужик смотрит на парня, смеется, показывает ему вытереть лицо.

Все лицо парня в помаде. Сам парень довольно потягивается, ложится обратно, мечтательно зевает.

78. ЭКСТ. ПОЗАДИ БАЛАГАНА. ДЕНЬ

Мужик с парнем заканчивают строить. Они прибивают доски, стучат молотком. Работа кипит.

Мужик довольно отходит в сторону, к нему подходит парень, снимает перчатки. Тоже довольно смотрит на туалет.

Мужик свистит. Свистом зовет старика.

79. ЭКСТ. ПОЗАДИ БАЛАГАНА. ДЕНЬ

На земле сидит старик. Сбоку него мужик и парень. Все трое сидят лысые. Старик с миской с яйцами. Видимо, залезал на крышу.

Старик довольно смотрит в сторону нового туалета. Работа закончена. Парень не выдерживает и начинает смеяться, вскоре его смех переходит в истеричный смех до слез. Так ему смешно от радости. Старик с мужиком тоже начинают смеяться. Так и сидят они, смеются, вытирают слезы. Смотрят на яйца в миске, отчего еще сильнее начинают смеяться.

Старик берет одно яйцо, встает и бросает его вверх. Все смотрят, насколько высоко старик забросил. Яйцо падает.

Парень берет яйцо, собирается и тоже бросает вверх. Его яйцо улетает чуть выше и тоже падает около балагана.

Мужик берет яйцо, смотрит на него, бросает. Яйцо улетает в небо и не приземляется. Парень и старик удивленно смотрят на небо, затем на мужика.

Мужик отходит в сторону, он смотрит на старика и парня. Затем садится на корточки. Вроде как снова хочет прикалываться и бегать по-куриному.

Мужик один раз кукарекает, затем разбегается на корточках, машет руками и тут на удивление старика и парня действительно взлетает и тут же улетает. Вскоре он пропадает из виду.

Старик и парень смотрят вслед, вглядываются в небо. Старик ухмыляется, он как ни в чем не бывало уходит в балаган.

Парень еще некоторое время смотрит на уже пустое небо, его удивление проходит, теперь он рад за мужика.

80. ЭКСТ. КРЫША БАЛАГАНА. НОЧЬ

Свесив ноги, парень сидит на крыше. Смотрит вдаль. К нему поднимается старик. Он тоже садится на край крыши, свесив ноги.

Старик замечает в руках парня свистульку. Берет ее. Начинает играть. Музыка снова плывет по полю, доходит до леса. Старик замолкает. Парень одобрительно смотрит на старика.

Парень. Как мне научиться играть?

Старик. Да еще научишься.

Старик улыбается. Оба продолжают сидеть. Наслаждаются летней ночью.

81. ЭКСТ. У ЛЕСА. ДЕНЬ

Парень сидит на земле под деревом. Перед ним ямка, рядом с ним коробка. В коробку он кладет красную ленту, свистульку.

Парень закапывает свой клад, встает, запоминает место, чтобы следующим летом откопать его. Затем он еще раз осматривает территорию, жадно вдыхает. Эх! Отличные каникулы у деда получились!

82. ЭКСТ. У БАЛАГАНА. ДЕНЬ

У балагана стоит мотоцикл с тем же водителем. Парень садится на заднее сиденье, машет.

Старик. Ну, до следующего лета!

Мотоцикл жужжит и уезжает по дороге прочь от балагана.

Камера панорамирует и останавливается напротив дороги. Стоит старик, который некоторое время еще провожает парня. Затем старик поворачивается и идет в сторону нового туалета. Мы впервые видим готовый туалет.

Старик заходит в новый туалет, закрывает за собой дверь.

Камера держит на общем плане туалет. А на переднем плане появляется курица, которая кудахчет и удивленно осматривается.

Черный экран.

Титры.

SUMMARY

Anton Dolin
Ridgelets of the other world
On the question of "Yakut wonder".

Sardaana Savvina
A short story of Yakut cinema

«Half of the Republic makes films, the other half watches»
IK Round table talk.

Lyubov Borisova
Yakut cinema: magic and myths
Magical world of Yakut cinema.

Karaman Sata (Ekaterina Romanova)
The Earth's window
Mythopoetical chronotopos of Yakut visuality.

New Yakut cinema in 12 films

Svetlana Romanova
Return of sight
Exotic and authentic in Yakut culture.

Iya Pokatilova
Eternal time
Arts' system in Yakutia as a way to Yakut cinema.

Oksana Kushlyaeva
Scene of the worlds
Contemporary Yakut cinema.

Evgeny Fedotov
How Yakutia became manga
On Yakut manga creation.

Dmitry Zamyatin
Yakutia as a country of a pack of worlds
Yakutia as a special geocultural realm.

Mikhail Bashkirov
Shaman and his army
On shooting of a documentary about Aleksandr Gabyshev.

Zara Abdullayeva
Private life of a man of history
Review of Vitaliy Manskiy's GORBACHEV. HEAVEN (Latvia – Czechia).

Nikita Kartsev
Pain
Review of Valeria Gai Germanika's DADDY (Russia).

Yulia Shagelman
Music is played on a motorship...
Review of Jerzy Śladkowski's BITTER LOVE (Sweden).

Jerzy Śladkowski:
«...social actors...»
Director's straight talk.

Marina Drozdova
Skyscrapers inward
Review of Natalya Efimkina's GARAGENVOLK (Germany).

Pyotr Skopin
Polar night poems
Review of Nikolai N. Viktorov's BEAUMONDE SCRAPPING (Russia).

Elena Stishova
Voices
Review of Tatyana Chistova's BLESS YOU (Poland – Russia).

Denis Kataev
Lyubov is a name
Review of Vitaly Akimov's A BOY (Russia).

Vitaly Akimov:
«No authenticality can be in cinema»
Director's straight talk.

Pyotr Skopin
Wonder house
Review of Irina Tsylik's EARTH IS BLUE AS AN ORANGE (Ukraine – Lithuania).

Kristina Matvienko
Nursery album
Review of Mikhail Gorobchuk's SHADOWS OF YOUR CHILDHOOD (Russia).

Alexey Artamonov
Miracle
Review of Genrikh Ignatov's FAREWELL (Russia).

Pavel Pechenkin:
Face in close up
On XX International documentary film festival FLAHERTIANA.
Conversed by Sergei Sytchov.

Alexey Filippov
Soul
Sieg's portrait against a documentary about him THE LEGEND OF SIEGFRIED.

Anna Filippova
Sex, drugs and guns
Roberto Minervini – the most American of non-American film-makers.

Roberto Minervini:
«Fimmaking is guerilla...»
Masterclass.

Evgeny Maizel
Ben Rivers. Art of utopia
Portrayal of the film-maker.

Natalya Sirivlya
Yearning for faith
Review of Valentina Pedicini's FAITH (Italy).

Alexandra Shapoval
(To)against predator
Review of Barbora Chalupová and Vít Klusák's CAUGHT IN THE NET (Czechia).

Maxim Kazyuchits
Telephone
Review of Thomas Balmès' SING ME A SONG (France – Germany – Switzerland).

Kristina Matvienko
Nobody wanted to die
Review of Sophie Dros' KING OF THE CRUISE (Netherlands).

Alexandra Shapoval
Me/We Cosmos
Review of Maija Blåfield's THE FANTASTIC (Finland).

Andrey Kartashov
A girl and fear
Review of Eva Marie Rødbro's I LOVE YOU I MISS YOU I HOPE SEE YOU BEFORE I DIE (Denmark).

Zara Abdullayeva
Repercussion
Review of Gianfranco Rosi's NOTTURNO (Italy – France – Germany).

Gianfranco Rosi
Displaced persons
Conversed by Anton Dolin.

Larisa Malyukova
Certain animadoc
What is documentary animation.

Dmitry Davydov
Songs of summer
Script.

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

2021 1/2

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
Компании «СТС Медиа»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Владимир Кочарян
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун, Евгений Гусятинский, Евгений Майзель
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
бухгалтер Мария Григорьева
секретарь редакции Галина Юскина

автор макета Сергей Андриевич
шеф-редактор сайта kinoart.ru Зинаида Пронченко
редакторы сайта kinoart.ru Алексей Филиппов, Андрей Карташов
редактор соцсетей Светлана Матюшина

спецпроекты Анна Закревская

продюсер Ольга Золикова

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 553
Телефон *(499)* 248 28 22
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 19.01.2021. Подп. к печати 1.02.2021
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
296 с.

Тираж 3000 экз.
Заказ
Отпечатано в ФГУП «Издательство «Наука»
(Типография «Наука»)
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Редакция журнала выражает благодарность Ирине Энгелис, Джулианне Семёновой и Георгию Николаеву за помощь в подготовке номера.

16+

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22

© Журнал «Искусство кино», 2021

ISSN 0130–6405

BONFIRE PRODUCTION

ПУГАЛО

ФИЛЬМ ДМИТРИЯ ДАВЫДОВА

В КИНО С 4 ФЕВРАЛЯ

ПРО :ВЗГЛЯД

ИСКУССТВО КИНО

16+